نگار

ادارہ: نیاز فتحپوری
عبدالمالک آروی

سالانہ چندہ ہندوستان کے لئے چھ روپیہ
بیرون ہند کے لئے بارہ روپیہ

شمارہ ۵	نومبر سنہ ۴۸ء	جلد ۵۴

ملاحظات

کانگرس کا آیندہ اجلاس

جے پور کی تاریخ میں یہ واقعہ بہت روشن حروف میں لکھا جائیگا کہ ملک کے آزاد ہونے کے بعد، آزاد کانگرس کا سب سے پہلا اجتماع وہاں ہوا۔ کانگرس کی تقریباً نصف صدی کی تاریخ میں یہ بالکل پہلا موقع ہے کہ وہ اپنا اجلاس ایسے حالات میں کر رہی ہے کہ نہ کسی غیر حکومت کی پولیس اس کی نگرانی کر رہی ہے اور نہ اس کے ممبروں کو قید و بند کا خوف ہے۔ یقیناً یہ بڑی خوشی کی بات ہے، لیکن اسی کے ساتھ دلوں میں کچھ "اندیشہ ہائے دور و دراز" بھی پیدا ہوتے ہیں۔

انسانی جہد و عمل کے لئے ضروری ہے کہ کوئی خاص نصب العین اس کے سامنے ہو، کسی متعین منزل تک پہونچنا اس کا مقصود ہو۔ جب تک ملک آزاد نہ ہوا تھا، کانگرس کا مدعا صرف آزادی حاصل کرنا تھا، اور اسی جد و جہد میں وہ مصروف تھی، لیکن اب کہ یہ مدعا حاصل ہو گیا ہے۔ وہ کیا کرے گی، کیوں اور کس کے لئے زندہ رہے گی، شاید سب سے بڑا اہم سوال ہے جو جے پور کانگرس کے سامنے آئے گا۔

جہاں تک ہمیں معلوم ہے، مہاتما گاندھی نے اپنی زندگی کے آخری دنوں میں، کانگرس کے آیندہ نصب العین کے متعلق کوئی خاکہ طیار کیا تھا، لیکن وہ کیا تھا اس کی تفصیلات کا علم ہم کو حاصل نہیں ہے۔ بہر حال کانگرس یقیناً اپنا کوئی نیا پروگرام طیار کرے گی لیکن یہ پروگرام یقیناً پہلے پروگراموں سے مختلف ہوگا۔ اس سے قبل تو ایک ہی پروگرام جنگ کا ہوا کرتا تھا، لیکن اب اسے قیام امن و صلح، ترقی ملک کا پروگرام بنانا ہے اور ملک کی موجودہ حالت کو دیکھتے ہوئے اس میں کافی مشکلات حائل ہوں گی۔

اگر ملک تقسیم نہ ہو گیا ہوتا، تو اس وقت کانگرس کے سامنے بہت صاف کھلا ہوا پروگرام ہوتا کہ وہ ملک کو اقتصادی و معاشی، اجتماعی و سیاسی ہر حیثیت سے صرف ایک وحدت میں تبدیل کر دے، لیکن چونکہ ملک کے دو ٹکڑے ہو چکے ہیں اور ان دونوں کے تعلقات ناخوشگوار ہیں اس لئے وقت سب سے بڑا سوال ملک کی حفاظت کا ہے اور اس طرح وہ قوت جو ملک کی ترقی میں صرف ہونا چاہئے تھی، اسے دفاع میں صرف کرنا ضروری ہو گیا ہے۔

اسی کے ساتھ خود ملک کے اندر سرمایہ و عمل کی جنگ، سوشلسٹ، کمیونسٹ قضیئے، ہندو مسلم کشیدگی، افراط زر، غیر معمولی گرانی، بین الاقوامی سیاسی پیچیدگیاں اور روس و امریکہ کی کشیدگی کی وجہ سے ہر وقت تیسری عالمگیر جنگ کے اندیشے۔ یہ تمام باتیں ایسی ہیں جنھوں نے کانگرس کو خارزار میں اُلجھا دیا ہے، لیکن وہ تو کہئے کہ خوش قسمتی سے صدارت کانگرس کے لئے ڈاکٹر پٹابی سیتا رمیا منتخب ہو گئے جو صحیح معنے میں

گاندھی جی کے معتقد ہیں ورنہ اگر ٹنڈن جی منتخب ہوجاتے تو اُلجھنیں کم ہونے کی جگہ زیادہ بڑھ جاتیں اور زبان و کلچر کے جھگڑے ہندو مسلم تعلقات کو زیادہ خراب کردیتے۔

ٹنڈن جی، اس میں شک نہیں کانگرس کے بڑے پرانے رکن ہیں اور جنگ آزادی میں انھوں نے بھی کافی قربانیاں کی ہیں، لیکن ان میں گاندھی جی کی سی بلند نظری نہیں پائی جاتی اور اب ان کا میلان کانگرس سے ہٹ کر مہا سبھا کی طرف ہوگیا ہے۔ اس لئے بحالات موجودہ انکی صدارت مُضر ثابت ہوتی اور ڈاکٹر سیتا رمیّا چونکہ اب تک ہر بات میں گاندھی جی کے مقلد ہیں اس لئے توقع کی جاتی ہے کہ ان کا عہد زیادہ کامیاب ثابت ہوگا۔

ہندوستانی زبان کا کنونشن

۳۰، ۳۱ اکتوبر کو ہندوستانی زبان کا کنونشن لکھنؤ میں ختم ہوگیا اور غالباً کامیابی کے ساتھ ختم ہوا۔ اس کو کامیاب بنانے میں پنڈت کشن پرشاد صاحب کول نے جس جوش و سرگرمی سے حصّہ لیا، اس کا اندازہ انھیں کو ہوسکتا ہے، جنھوں نے ان کے ساتھ کام کیا ہے اور پنڈت سندرلال جی نے اپنی پرجوش صدارتی تقریر میں جس خلوص و بلند نظری کا ثبوت دیا ہے، اس کا صحیح احساس انھیں کو ہوسکتا ہے، جنھوں نے یہ تقریر سُنی ہے۔

ہم یہ نہیں کہتے کہ کنونشن کا فیصلہ، کانسٹی ٹیونٹ اسمبلی کو یقیناً متاثر کرکے رہیگا اور جو ڈپوٹیشن دہلی جانے والا ہے وہ ضرور اپنے مقصد میں کامیاب ہوگا، لیکن ادائے فرض کے بعد جو اطمینان و سکون کسی کو حاصل ہوسکتا ہے وہ ہمیں بھی حاصل ہے۔ آیندہ کے لئے بیشک ہمیں سوچنا ہے کہ اس تحریک کو کیونکر قایم رکھا جائے اور میں سمجھتا ہوں کہ اس کی بہترین صورت صرف یہ ہوسکتی ہے کہ "ہندوستانی پرچارنی سبھا" کے ساتھ مل کر اس کی ہدایات کے مطابق کام کیا جائے۔ رہا تحفظ اُردو کا مسئلہ سو وہ بالکل علحدہ چیز ہے اور اسکی کوشش دوسرے نہج سے ہونا چاہئے۔ اسکے متعلق آیندہ اشاعت میں ہم تفصیل کے ساتھ اظہار خیال کریں گے۔

کامن ویلتھ کے وزیروں کی کانفرنس

انسان پر جب کوئی مصیبت پڑتی ہے تو اپنی مایوسی دور کرنے کے لئے وہ چاروں طرف سہارا ڈھونڈھنے لگتا ہے اور امید کی ہلکی سی ہلکی کرن بھی اسے خوش کردیتی ہے۔ چنانچہ اس کانفرنس میں پنڈت جواہر لال نہرو اور مسٹر لیاقت علی خاں کے اجتماع کو بھی کچھ ایسی ہی دلخوش کن چیز سمجھا جاتا تھا اور خواہ مخواہ یہ یقین کرلینے کو جی چاہتا تھا کہ آپس کی ملاقاتوں میں کشمیر کا مسئلہ ضرور خوش اسلوبی سے طے پاجائے گا، لیکن افسوس ہے کہ یہ توقع پوری نہ ہوئی۔

ہر چند پنڈت جواہر لال کی طرف سے ابھی تک کوئی بیان شایع نہیں ہوا، لیکن لیاقت علی خانصاحب اور پاکستان کے سابق کمانڈر انچیف کے بیانات سے یہ بات واضح ہوگئی ہے کہ جب تک انگلستان میں مسٹر چرچل ایسی مقدس ہستیاں موجود ہیں، پاکستان و ہندوستان کو کبھی اطمینان و سکون کی سانس لینے کا موقعہ نہ دیا جائے گا۔

کشمیر کا مسئلہ

مہاتما گاندھی اس بات کے خلاف تھے کہ کشمیر کے مسئلہ میں حفاظتی کونسل کی ثالثی چاہی جائے لیکن ہندوستانی حکومت نے غالباً اس خیال سے کہ ممکن ہے اس طرح معاملہ صلح و آشتی سے طے پاجائے، اسے حفاظتی کونسل کے سپرد کردیا۔ مگر اسے

اس وقت تک اسکے سوا کچھ نہیں کیا کہ اس کا کمیشن یہاں آیا، مہینوں سیر و تفریح کی، دعوتیں اڑائیں اور پھر واپس گیا اس حال میں کہ وہ ابھی تک اپنی رپورٹ بھی طیار نہیں کر سکا۔

یہاں تو معاملہ کی نزاکت اس حد تک پہونچ گئی ہے کہ لاکھوں روپیہ روز گولہ بارود میں ختم ہو رہا ہے، ہزاروں انسانوں کا خون ہو چکا ہے اور معلوم نہیں کس وقت ہندوستان و پاکستان کے درمیان باقاعدہ جنگ کی صورت اختیار کرے، لیکن حفاظتی کونسل کے اطمینان کا یہ عالم ہے گویا سب کچھ تفریحی دنگل سے زیادہ نہیں ۔۔۔ ان حالات میں قدرتاً ہندوستان کی حکومت کو اپنی غلطی کا احساس ہونا چاہئے اور سردار پٹیل کی آخری تقریر سے جو انھوں نے اپنی چہترویں سالگرہ کے موقعہ پر کی ہے، ظاہر ہوتا ہے کہ اس غلطی کو انھوں نے محسوس کر لیا ہے اور اب امید و انتظار کی گھڑیوں کو ختم ہو جانا ہے ۔۔ سردار پٹیل نے کہا کہ "ہم اپنی سیاسی آزادی کی حفاظت میں خون کا آخری قطرہ تک بہا دیں گے، اور اپنے معاملات میں کسی غیر کو دخل کی اجازت کبھی نہ دیں گے خواہ ہندوستان، پاکستان اور دُنیا کی تمام سلطنتیں ختم ہی کیوں نہ ہو جائیں"۔ یہ بڑا دعویٰ ہے، بہت بڑا عزم ہے، اور اگر سردار پٹیل کی یہ آواز تنہا ان کی آواز نہیں، بلکہ پوری حکومت اور سارے ملک کی آواز ہے تو یہ کھُلا ہوا چیلنج ہے، ہر اس قوم کے لئے جو ہندوستان کی راہ میں حایل ہونا چاہتی ہے اور اگر اس اعلان کی روشنی میں ہم کشمیر کے جھگڑے کا مطالعہ کریں، تو (مسٹر لیاقت علی خاں اور سر ظفر اللہ خاں وغیرہ کے اُن بیانات کے پیش نظر جو انھوں نے اس باب میں اس وقت تک کئے ہیں) ہم صرف ایک ہی نتیجہ پر پہونچتے ہیں اور وہ یہ کہ ہندوستان و پاکستان کی جنگ ایک اٹل حقیقت ہے اور وہ دن دور نہیں جب دونوں کو دوستی کا نقاب اپنے چہرہ سے ہٹا کر سامنے آنا پڑے گا۔

چین کے تشویشناک واقعات

سالہا سال کی خانہ جنگی کے بعد اب اس بات کی توقع کی جاتی ہے کہ چین کی دو عملی شاید ختم ہو جائے گی اور کمیونسٹ جماعت برسر اقتدار آجائے گی۔ کیونکہ مکڈن پر کمیونسٹ فوجوں کا قبضہ ہو جانا چانگ کائی شیک کی حکومت پر اتنی بڑی ضرب ہے، جسے وہ برداشت نہیں کر سکتی اور امریکہ کے لئے کافی اسباب تشویش پیدا ہو گئے ہیں ۔۔ چانگ کائی شیک اسوقت تک صرف امریکن امداد کے بھروسہ پر لڑ رہا تھا، لیکن چونکہ اس کی فوج میں کمیونسٹ جماعت کا سا جوش و ولولہ نہیں تھا۔ اس لئے اسے کامیابی نہ ہوئی۔ اس واقعہ کا چین سے زیادہ امریکہ کو صدمہ ہے، کیونکہ وہ چین میں اپنی دولت صرف اسی لئے لٹا رہا تھا کہ وہاں کمیونسٹ اقتدار قایم نہ ہونے پائے اور چانگ کائی شیک کی وساطت سے وہ چین پر اپنا تسلط قایم رکھے ۔۔ ایشیا، اور بحر پاسفک کی طرف سے کمیونزم کے خلاف جدوجہد کا مرکز چین ہی ہو سکتا تھا اور اسی لئے امریکہ اپنے ڈالر، اپنی فوج اور اپنے سامان جنگ سے چین کو غیر معمولی مدد پہونچا رہا تھا، لیکن مکڈن کی فتح نے اسکی تمام امیدوں پر پانی پھیر دیا اور اینگلو امریکن بلاک کے لئے کمیونزم کا بہت بڑا خطرہ ایشیا میں پیدا ہو گیا۔ کیونکہ اب وہ نہ چین کے ہوائی اڈوں سے روس کے صنعتی مرکزوں پر حملہ کر سکے گا اور نہ بحر پاسفک کو اشتراکیت کے خطرات سے پاک رکھ سکے گا ۔۔ چین میں کمیونسٹوں کی کامیابی سے نہ صرف امریکہ بلکہ برطانیہ میں بھی ہلچل مچ گئی ہے، اور وہاں کے قدامت پسند اخباروں میں بڑی بے اطمینانی کا اظہار کیا جا رہا ہے ۔۔ ہر چند ابھی تک کمیونسٹوں کا پورے چین پر قبضہ نہیں ہوا ہے، لیکن اگر مکڈن کے بعد سوچاپا پر بھی ان کا قبضہ ہو گیا جس کا یقین کیا جاتا ہے، تو پھر چین کی نیشنل حکومت کو ہتھیار ڈالنے کے سوا کوئی چارہ نہ ہوگا اور کمیونزم کے خلاف جو دیوار امریکہ نے قایم کی تھی وہ ٹوٹ کر رہے گی ۔۔ ہر چند امریکہ، چیانگ کی حکومت اور اس کی افواج کی طرف سے مایوس ہو چکا ہے، لیکن خیال کیا جاتا ہے کہ وہ پھر ایک بار نیشنل حکومت کو سنبھالنے کی کوشش کرے گا، خواہ اس کا نتیجہ کچھ ہی کیوں نہ ہو۔

لکھنؤ اور اُردو ادب

ہر دور کا ادب اُس دور کی تہذیب کا آئینہ ہوتا ہے۔ لکھنؤ کو اٹھارویں صدی کے وسط سے لیکر انیسویں صدی کے آخر تک شمالی ہند کی تہذیب میں ایک نمایاں درجہ حاصل رہا۔ اورنگ زیب کی وفات کے بعد دہلی کی مرکزی حیثیت کمزور ہوگئی، مگر اسکے باوجود اس مرکز میں ایک تہذیبی شمع جلتی رہی۔ یہ شمع اور جلتی، مگر سیاسی حالات نے ایک اور مرکز پیدا کردیا اور بعض اقتصادی مجبوریوں نے شعر و ادب کے پروانوں کو لکھنؤ کی نئی ادبی انجمن میں پہونچا دیا۔ سوداؔ اور میرؔ جانا نہ چاہتے تھے مگر اُنھیں جانا پڑا۔ دردؔ کی درویشی نے اُنھیں ایک ہی آستانے پر جبہ سائی سکھائی، مگر دوسرے شعر اکیا کرتے، قدردانی، تحسین، ادبی سرپرستی اور خوش حالی کی کشش بالآخر انھیں بہالے گئی۔ اس طرح دہلی کی خزاں سے لکھنؤ کی بہار آراستہ ہوئی۔

دہلی اور لکھنؤ میں بہت فرق تھا۔ دہلی میں اُردو شاعری محض دربار کی رونق نہیں تھی۔ اسے ایک زمین، بنیاد اور فضا حاصل تھی۔ دہلی کا حلقہ لسانی اعتبار سے کھڑی بولی کا حلقہ تھا، اُردو زبان کھڑی بولی کی ترقی یافتہ شکل تھی۔ اُردو شاعری نے فارسی کا تتبع کیا تھا مگر زبان کی بنیادی خصوصیات کو باقی رکھا تھا۔ دہلی کا شاعر، جس تہذیب کا آئینہ دار تھا، اس میں ایک عوامی رنگ بھی تھا۔ تصوف اس تہذیب کے خمیر میں تھا۔ مگر یہ ہندوستانی تصوف تھا۔ اسے مغل تہذیب کی شاندار خصوصیات ورثے میں ملی تھیں۔ اس کی فارسی ہندوستانی تھی۔ یہ ہندی کی ایہام گوئی سے بہت متاثر تھی۔ مظہرؔ کی فارسیت کو قبول کرنے کے باوجود میرؔ اور سوداؔ کی شاعری اپنی تہذیبی بنیادوں سے بیگانہ نہیں ہے۔ یہ جامع مسجد کی سیڑھیوں اور اس کے محاورے کو نظر انداز نہیں کرتی۔ اسمیں شہریت ہے مگر یہ شہریت رئیسانہ شان نہیں رکھتی۔ اس کا جذبہ سچا اور سادہ ہے، اس کا عشق فطری اور نیچرل ہے۔ اس کی ناکامی اور محرومی میں درد و خستگی ہے، تلخی و مردم بیزاری نہیں۔ اس کی شاعری سرپرستی سے فایدہ اُٹھاتی ہے، مگر سرپرستی کی مرہون منت نہیں ہے، اسکا آب و رنگ خونِ جگر کی سرخی رکھتا ہے اور یہ خونِ جگر محبوب کے حسن سے کم رعنائی نہیں رکھتا۔ اسکی صنعت اسے فطرت سے بہت دور نہیں لے جاتی۔ میرؔ کی عشقیہ شاعری محض عشقیہ شاعری نہیں ہے اور اسی لئے بڑی شاعری ہے۔ سوداؔ کی ہجویات اس کے قصیدوں سے زیادہ اہم ہیں۔ ان میں ایک سماجی احساس ملتا ہے جو ہمارے ادب کی بہت بڑی دولت ہے۔ اس شاعری کی اپیل محدود نہیں وسیع ہے اس کا فنی شعور جامد نہیں سیال ہے۔ یہ لفظ کا پرستار نہیں جذبہ کا پرستار ہے۔ اس جذبے میں ماتمیت سہی ہے۔ مگر یہ ماتم چونکہ اپنی انجمن کے درہم برہم ہونے اپنی بساط کے اُلٹنے اور اپنے نگر کے لٹنے کا ماتم ہے، اس لئے واقعیت اور عظمت رکھتا ہے۔

لکھنؤ آکر یہ کیفیت بدل گئی۔ دربار کی سرپرستی۔ ایک محدود طبقے کی خوش حالی، شعرا کی قدر و منزلت، فنونِ لطیفہ کی مقبولیت نے

لوگوں کو فریب میں مبتلا کر دیا - زمانہ کی رفتار پر ان کی نظر نہ رہی - تاریخی حقایق کا احساس کم ہوتا گیا - اس بدلی ہوئی ذہنیت نے مصحفی انشا، اور جرأت کے رنگ کو بدل دیا اور ناسخ و آتش کی شاعری کو رواج دیا۔ لکھنؤ نے دہلی کے تعلق کو ایک زنجیر سمجھا اور اس زنجیر کو توڑ کر اپنے آپ کو حقیقت سے علیحدہ کر کے مکمل فریب میں مبتلا کر لیا۔ اسی وجہ سے لکھنؤ کا ادب دہلی کی ادبی روایت سے الگ ہو گیا اور اسنے اپنی روایات، اپنے فنی اصول اور اپنے معیار جدا مقرر کئے۔ دیکھنا یہ ہے کہ یہ ادبی خود مختاری جو اُس زمانے میں چاہے کتنی ہی فطری معلوم ہوتی ہو، صحیح تھی یا غلط اور اس خود مختاری کا اُردو ادب کی عام رفتار پر کیا اثر ہوا۔

لکھنؤ کے گرد جو زبان بولی جاتی تھی وہ کھڑی بولی نہیں تھی بلکہ اودھی تھی۔ لکھنؤ کے حکمرانوں اور اُن کے اثر سے اونچے طبقے میں فارسی اور پھر اُردو کا رواج ہوا۔ اُردو کو شہر میں ایک مرکز مل گیا، مگر اس شہریت میں جو تہذیب پروان چڑھی، وہ روز بروز پر تکلف، مصنوعی اور محدود ہوتی گئی۔ اس تہذیب نے لکھنؤ کی شاعری کو بھی اس رنگ میں رنگ دیا۔

تہذیب کیا ہے ؟ یہ محض شائستگی، نزاکت، لطافت، تکلف اور تصنع کا نام نہیں اس میں ایک انسانی اور سماجی تصور ضروری ہے۔ ہر تہذیب میں ایک فارغ البال طبقہ ہوتا ہے جو اسکی حفاظت بھی کرتا ہے اور اشاعت بھی۔ یہ طبقہ مالی پریشانیوں سے بے نیاز ہوتا ہے۔ مگر اس کا ایک اقتصادی نظام بھی ہوتا ہے۔ جاگیرداری کے زمانہ میں تہذیبی قدریں دربار سے، یا کسی نہ کسی امیر یا رئیس سے وابستہ تھیں۔ امیر یا رئیس جب قصبوں یا دیہات میں ہوتا تھا تو اس کی دنیا میں فطرت، عوام اور زندگی کے بعض مسایل آ ہی جاتے تھے۔ دربار میں پہونچکر، وہ اس سے محروم ہو جاتا تھا۔ اس لئے دربار کا ادب، اس پچھلے ادب کے مقابلے میں زیادہ پر تکلف اور رنگین اور اسی اعتبار سے مصنوعی ہونے لگتا تھا۔ اُردو شاعری دہلی میں در اصل درباری دنیا میں محدود نہیں تھی۔ دربار کی قوت ضعیف ہو چکی تھی، شعرا امیروں اور رئیسوں کی تلاش میں ادھر اُدھر پھر رہے تھے ان شاعروں کا مزاج درباری مزاج نہیں ہو سکتا تھا۔ لکھنؤ میں جو تہذیبی بساط بنی، وہ درباری بساط تھی، اسے جو قدریں ملیں وہ دربار سے ملیں۔

آصف الدولہ نے جب تک اسے پایۂ تخت نہ بنایا تھا، اس کی کوئی تاریخی حیثیت نہ تھی، صفدر جنگ اور شجاع الدولہ نے فیض آباد کو چار چاند لگائے، مگر آصف الدولہ کے ساتھ یہ رونق لکھنؤ میں منتقل ہو گئی۔ لکھنؤ کو تقریباً سو سال تک مرکزیت حاصل رہی اور اس مدت میں "شمشیر و سناں" سے "طاؤس و رباب" تک کے سارے مراحل طے ہو گئے۔ یہ ایک دلچسپ بات ہے کہ لکھنؤ کی شاعری میں درویشی کی روایات جنھیں مصحفی شاعری کے لئے لازمی سمجھتے تھے، بہت ضعیف رہیں، صرف آتش کے یہاں اس کی آن بان ملتی ہے۔ تصوف بھی اس سر زمین میں پھل پھول نہ سکا۔ علمی رنگ اور حکیمانہ نظر کو بھی یہاں زیادہ ترقی نہ ہوئی۔ ایک مذہبی جذبہ ضرور تھا، لیکن اس مذہبی جذبے میں رسمی ( ) انداز زیادہ تھا۔ اس کی مذہبی شاعری میں بھی گہرا مذہبی احساس خال خال ملتا ہے زیادہ تر مذہبی رسوم کا ذکر ہے، جہاں سچا احساس ہے، مثلاً محسن کی گہری عقیدت میں، وہاں اس کے لئے بھی صنایع بدایع سے آراستہ ہونا ضروری ہے۔

دہلی کے میرامن جب باغ و بہار لکھتے ہیں تو اگرچہ ایک خیالی دُنیا کی تصویروں سے اپنی دُکان سجاتے ہیں، مگر جا بجا

جزئیات و واقعات کے آب و رنگ سے تصویر کو دلکش بنا دیتے ہیں۔ لکھنؤ کے قصہ کو عبارت آرائی اور رنگین بیانی سے مسحور کرنا چاہتے ہیں۔ خلاصہ یہ ہے کہ لکھنؤ کا ادب، بہت جلد دہلی کی روایات کو چھوڑ دیتا ہے، میر کی عشقیہ شاعری، جرأت کی معاملہ بندی میں تبدیل ہو جاتی ہے، مصحفی جو میر کے بڑے اچھے پیرو تھے، انشا، اور جرأت کی مقبولیت کو دیکھ کر اُن کے ساتھ رسوا ہوتے ہیں۔ عشق میں لذتیت، ہوس پرستی اور کامرانی کے جذبات آجاتے ہیں۔ ریختی ایجاد ہوتی ہے، ناسخ جیسے ثقہ لوگ، جب زبان کی حفاظت کی طرف متوجہ ہوتے ہیں تو زبان کو فارسی کی لونڈی بنا دیتے ہیں عوام سے ہمارا سارا رشتہ قطع کر دیتے ہیں، چن چن کر ہندی کے الفاظ نکالتے ہیں وہ شعریت کی پرستش کے بجائے فن کی پرستش کا آغاز کرتے ہیں۔ قاعدہ ہے کہ جب تہذیب کا دائرہ چھوٹا ہوتا جائے گا اور فطرت، عوام یا تاریخی حقائق سے لوگ بے نیاز ہونے لگیں گے تو یا تو فن کو بت بنا کر لوگ پرستش کرنے لگیں گے، یا اعصاب پر عورت کی حکمرانی ہوگی۔ لکھنؤ میں یہ دونوں باتیں ہوئیں۔ ناسخ کی سنجیدگی، ان کی ادبی آمریت، اُن کا زبان اور فن پر عبور، ضبط و نظم کی یہ خواہش اور ضبط و نظم پہ یہ اصرار، بظاہر بہت اچھا معلوم ہوتا ہے، لیکن غور سے دیکھا جائے تو ناسخ کی شاعری میں کوئی گہرا جذبہ، کوئی بلند تصور، کوئی والہانہ احساس نہیں ہے، وہ شاعر نہیں استاد ہیں اور ان کی اُستادی سے بھی زبان کو فائدہ کم پہونچا نقصان زیادہ ہوا۔ آزاد اور حالی، دونوں نے اس بات کو محسوس کر لیا تھا۔ دونوں نے اس پر زور دیا ہے کہ ناسخ قدرتی پھولوں کے بجائے کاغذی پھولوں سے اپنی دُکان سجاتے ہیں۔ ناسخ نے جہاں اپنے پر فخر کیا ہے وہاں جذبے، احساس، تاثیر، جادو پر نہیں، مضمون آفرینی، شوکت الفاظ، قدرت بیان پر۔ وہ غزل کے شاعر ہیں اور سودا کے پیرو، حالانکہ غزل کی اصلی روایت میر کی ہے۔ میر کو وہ خراج تحسین ادا کرتے ہیں، مگر میر کی پیروی ضروری نہیں سمجھتے

کب ہماری فکر سے ہوتا ہے سودا کا جواب　　　ہاں تتبع کرتے ہیں ناسخ ہم اُس مغفور کا

پہلے اپنے عہد سے افسوس سودا اُٹھ گیا ——— کس سے مانگیں جا کے ناسخ اس غزل کی داد ہم

طبع ہے انصاف دوستاں سے کہ استاد فرمائیں سب زباں سے ——— کیا ہو ناسخ نے آسماں سے بلند تر رتبہ اس زمیں کا

ناسخ کو خوش قسمتی سے زمانہ بہت اچھا ملا تھا۔ اس عہد میں شاعری کی بڑی قدر و منزلت تھی، لکھنؤ کا دربار اپنی عظمت اسی میں سمجھتا تھا کہ شاعری جیسے فن شریف کی سرپرستی کرے۔ شاعر ہونا ایک خوبی تھی اور تہذیب کی نشانی، اس ہوا میں شاعری مقبول ہوئی، شاعروں کی تعداد میں اضافہ ہوا، مشاعروں کی کثرت ہوئی، فن کی نمائش ہونے لگی، مگر شعر و ادب ایسے کافر ہیں کہ محض قدر و منزلت سے ترقی نہیں کرتے، بلکہ بعض انسانی قدروں کی وجہ سے جب ادب کو محض ادب کی خاطر پسند کیا گیا ہے وہ ادب بڑا ادب نہیں رہا۔ جیسا کہ ایلیٹ نے کہا ہے کہ "اگرچہ ادب کے پرکھنے کے لئے ادبی معیار ضروری ہیں، مگر صرف ادبی معیار کافی نہیں اس ادب میں بعض انسانی اور سماجی قدروں کا احساس ضروری ہے" ناسخ کے اثر سے جو شاعری مقبول ہوئی اُس میں سماجی احساس بہت سطحی اور انسانی قدریں بہت ناقص ہیں۔ اُس کا اخلاق، در اصل ایک بے روح اور خشک اخلاق ہے جس میں نہ گرمی ہے نہ روشنی۔ اس کی فکر معمولی ہے۔ اس کی کاوش زیادہ تر فن یا الفاظ پر صرف ہوتی ہے۔ فن میں بھی جس چیز کو حسن سمجھا گیا ہے وہ

حسن نہیں تکلف یا آورد ہے۔ فصاحت و بلاغت کا معیار، صنعتوں کا التزام، تشبیہات و استعارات کا ذوق، در اصل اُس عورت کی یاد دلاتا ہے جو زیور کی شوقین ہے، اپنا حسن کم رکھتی ہے، غالب کو آتش کے یہاں بیشتر اور ناسخ کے یہاں کمتر نشتر ملے تھے۔ وہ دہلی کے مضمون، اور لکھنؤ کی زبان کو مستند سمجھتے تھے۔ حالانکہ دونوں جگہ غالب نے مروت سے کام لیا ہے۔ ناسخ کی شاعری میں نشتریت سرے سے نہیں۔ وہ جس طرح باقاعدہ ورزش کرتے تھے۔ اسی طرح باقاعدہ ڈھلے ڈھلائے شعر کہتے تھے۔ ناسخ خود دار انسان تھے۔ انھوں نے کبھی اپنے آپ کو ذلیل نہیں کیا۔ ان کی وجہ سے شاعری اور شعرا دونوں کی سوسائٹی میں عزت بڑھی۔ مگر شاعر وہ بہت معمولی تھے۔ آتش کے یہاں جذبہ بھی ہے گرمی بھی اور گداز بھی وہ دربار سے اس طرح متعلق نہیں تھے جس طرح ناسخ تھے اسی نسبت سے وہ شعریت سے قریب تھے، مگر انھوں نے بھی شاعری کو نگوں کا جڑنا سمجھا اور شاعر کو مرصع ساز قرار دیا۔ شاعری میں مضمون اور زبان کی الگ الگ حیثیت نہیں ہے۔ اچھی شاعری میں مضمون اور زبان دونوں سے مدد ملتی ہے مگر صرف ایک پر شاعری کا انحصار نہیں ہے۔ ناسخ کے اثر سے زبان کو ضرورت سے زیادہ اہمیت حاصل ہوگئی وہ بھی زندہ احساس سے تھرتھراتی ہوئی، تازہ بول چال کو نہیں، بلکہ پر تکلف، رئیسانہ، مصنوعی، مہذب زبان کو۔ ناسخ کی شخصیت میں جو آمریت ملتی ہے، اس کی وجہ سے انھیں اپنے اُصولوں کو منوانے میں آسانی ہوئی۔ یہ اُصول وہ اس وجہ سے منوا سکے کہ ان کا حلقہ دربار کے ذریعہ سے فارغ البالی حاصل کرتا تھا اور اُس کا مرہون منت تھا اور دربار کو قایم رکھنے، یا اُسے خوش رکھنے کے لئے عوام اور دربار کے درمیان تہذیبی خلیج کو پاٹنے کے بجائے اُسے ویسا ہی رکھنا چاہتا تھا۔ غالب جب کہتے ہیں کہ دہلی کا مضمون مستند ہے تو اُن کا مطلب یہ ہوتا ہے کہ دہلی کی شاعری گہرا فکری سرمایہ رکھتی ہے۔ یہ گہرائی اُسے بعض سماجی حقایق سے ملی ہے اور اس گہرائی میں جانے کے لئے اُس نے اپنا رشتہ خاصی وسیع دنیا سے رکھا ہے، لکھنؤ کی زبان یقیناً دہلی کی زبان سے زیادہ شایستہ، مہذب اور نرم و نازک ہے۔ مگر یہ شایستگی، تہذیب اور نزاکت، ایک بڑی قیمت پر حاصل کی گئی ہے اور بہت مہنگی پڑی ہے، اس نے غزل میں حسن کی مصوری کو لباس اور آرایش کی فہرست بنا دیا ہے، اس نے روایت کی پٹڑی سے شاعری کو کبھی اِدھر اُدھر نہیں ہونے دیا۔ اس نے جو ہمواری حاصل کی اُس میں اکتا دینے والی یکسانیت آگئی۔ اس نے تشبیہ کو مقصود بالذات سمجھا اور ہر بات کو کسی اور پردے میں بیان کیا، یہاں تک کہ حسن یار کے بجائے پردۂ حسن بن گیا۔ اس نے یونانی تنقید کے اس اصول کو کہ تشبیہ کلام کا زیور ہے برتا، مگر تشبیہ کی روح تک نہیں گئی، ناسخ کی تشبیہیں مرعوب کُن ہیں با چست، مگر ان میں جادو نہیں ہے اور وہ ایک اسلوب کو دیوتا مان لیتی ہیں۔ غالب کی تشبیہوں کی مثال سے یہ بات واضح ہو جائے گی۔ غالب کے یہاں تشبیہات ایک نئی کیفیت، نئے اسلوب فکر، یعنی ایک نئی زبان کی طرف رہنمائی کرتی ہیں۔ وہ شیکسپیر کی " ذہنی پرچھائیوں کا لباس پہن کر دیکھنے والا لباس پر نہیں رُک جاتا، وہ ایک موزوں پیکر کو دیکھتا ہے۔ ناسخ کے اثر سے عام طور پر لباس بہت کچھ ہوگیا۔ شاعری قافیہ پیمائی ہوگئی، معنی آفرینی نہیں رہی، جذبہ کچھ نہیں رہا، بیترا سب کچھ ہوگیا۔

ناسخ کے متعلق اس قدر تفصیل اس لئے ضروری ہے کہ ناسخ لکھنؤ اسکول کی ادبی قدروں کے خالق اور لکھنؤ کی ادبی شعریت

کے نافذ کرنے والے ہیں۔ ناسخ لکھنؤ کی ادبی خود مختاری کا اعلان کرتے ہیں۔ آتش اس کے مقابلہ میں مصحفی کے اثر سے بالکل آزاد نہیں ہو سکے اور میر حسن کا خاندان بھی اس وجہ سے لکھنؤ کے ادبی رنگ کو پوری طرح جذب نہیں کر سکا۔ یہی وجہ ہے کہ میر حسن اور انیس کے یہاں دہلی اور لکھنؤ دونوں کے اثرات ملتے ہیں، انیس کی عظمت کا راز یہ ہے کہ انھوں نے لکھنؤ کی خود مختاری کو کبھی پوری طرح نہ مانا اور اپنے خاندان کے بعض محاوروں کو کبھی نظر انداز نہ کیا۔

میں یہ واضح کر چکا ہوں کہ ناسخ کے یہاں لکھنؤ کی پہلی ادبی شخصیت ملتی ہے۔ اُن کی وجہ سے لکھنؤ کی غزل حقیقی تغزل سے دور ہوتی گئی، میر کی عظمت کو مانتے ہوئے، میر کو نظر انداز کرتی گئی۔ مختصر ہونے کے بجائے طویل بن گئی اور قافیہ پیمائی کو زیادہ ضروری سمجھی گئی۔ وزیر، بحر، قہر، امانت، اسیر کے یہاں یہ سامان آرائش ہے اور رند و تعشق (جو ناسخ کے شاگرد تھے) شوق اور صبا کی چنگاریوں کے باوجود اس میں خس و خاشاک زیادہ ہے، لیکن مرثیے اور مثنوی میں اس نے جو اضافے کئے ہیں ان کا جائزہ لینا ضروری ہے۔

ناسخ کے بعد لکھنؤ کی دوسری بڑی شخصیت انیس کی ہے۔ گو اُردو شاعری میں انیس کا درجہ ناسخ تو کیا بڑے بڑے شاعروں میں بھی بہت بڑا ہے۔ لکھنؤ کی تہذیب کا تکلف ناسخ کے یہاں اور اُس کی مذہبیت انیس کے یہاں اور اُس کا لوچ اور نزاکت شوق لکھنوی کے یہاں ہے۔ انیس نے مرثیے میں کوئی ایجاد نہیں کی۔ انھوں نے مرثیے کی مقبولیت سے فایدہ اُٹھایا اور اس صنف میں اپنا سارا ادبی شعور صرف کر دیا۔ مرثیہ سودا کے وقت تک زیادہ تر بین کے لئے تھا۔ اس میں ادبی رنگ سودا کے وقت سے ملتا ہے اور ضمیر سے اس کا وہ سانچہ بنتا ہے جو انیس تک پہونچا۔ ضمیر اور فصیح کے مراثی کو دیکھئے تو دونوں کا فرق واضح ہو جائے گا ضمیر نے بظاہر مرثیے میں اضافے کئے مگر غور سے دیکھئے تو مرثیت کو ختم کر کے اس سے ایک مجلسی اور تہذیبی کام لیا، انھوں نے قصیدہ کی تشبیب سے سراپا اور مدح کے مضامین سے گھوڑے اور تلوار کی تعریف لی۔ انھوں نے مرثیہ کو شہدائے کربلا کے مصائب کے بیان سے زیادہ ایک شاندار رزمیہ بنا دیا۔ جو دبیر کے یہاں پہونچتے پہونچتے آتش کے الفاظ میں لندھور بن سعدان کی داستان ہو گیا لکھنؤ کی سوسائٹی، اپنے ہیرو اپنے تاریخی کارنامے، اپنے افسانہ و افسوں نہ رکھتی تھی۔ یہ چیز اُسے ماضی میں اور وہ بھی مذہبی قصوں میں مل گئی۔ لکھنؤ کے مذہبی ماحول کے لئے مرثیہ بہت سازگار ثابت ہوا، مگر جیسا کہ حالی نے مقدمہ شعر و شاعری میں کہا ہے

"مرثیہ میں رزم و بزم اور فخر و خود ستائی اور سراپا وغیرہ کو داخل کرنا، لمبی لمبی تمہیدیں اور توڑے باندھنے، گھوڑے اور تلوار وغیرہ کی تعریف میں نازک خیالیاں اور بلند پروازیاں کرنی اور شاعرانہ ہنر دکھانے مرثیہ کے موضوع کے بالکل خلاف ہیں اور بعینہ ایسی بات ہے کہ کوئی شخص اپنے باپ یا بھائی کے مرنے پر اظہار حزن و ملال کے لئے سوچ سوچ کر رنگیں اور مسجع فقرے انشا کرے اور بجائے حزن و ملال کے اپنی فصاحت و بلاغت کا اظہار کرے" چنانچہ ضمیر کے بعد سے مرثیہ محض شہدائے کربلا کے مصائب کی داستان نہیں رہا بلکہ لکھنؤ کی شاعری کی تمام خصوصیات اس میں جمع ہو گئیں۔ اس میں صرف قصیدہ کی مضمون آفرینی اور نازک خیالی ہے اور مثنوی کا بیانیہ رنگ اور واقعہ نگاری مگر اس میں غزل کا انداز بھی ہے۔ انیس کے یہاں تلوار محض تلوار نہیں معشوق ہے گھوڑے میں بھی شان محبوبی ہے، اور غزل کا ذوق اسی طرح مرثیے میں بھی اپنے لئے میدان تلاش کر لیتا ہے۔ مرثیے کے متعلق

بہت کچھ لکھا گیا ہے اور بعض لوگوں نے اسے المیہ اور رزمیہ کے اعلیٰ معیاروں سے جانچا ہے۔ اس بحث میں پڑنے کا یہ موقع نہیں یہاں صرف اس بات پر زور دینا ہے کہ مرثیہ انیس کے دور میں ایک نظم بن گیا ہے اور مرثیے کی مجلس ایک ادبی مجلس۔ مرثیہ گو بھی دوسرے شعرا کی طرح اپنے فن پر ناز کرتا ہے۔ وہ رزم و بزم دونوں کا کمال دکھانا چاہتا ہے۔ انیس جانتے ہیں، کہتے ہیں:

بزم کا رنگ جدا، رزم کا میداں ہے جدا	یہ چمن اور ہے، زخموں کا گلستاں ہے جدا
فہم کامل ہو تو ہر نامہ کا عنواں ہے جدا	مختصر پڑھ کے رُلا دینے کا ساماں ہے جدا

دبدبہ بھی ہو، مصائب بھی ہوں، توصیف بھی ہو

دل بھی محظوظ ہوں، رقت بھی ہو، تعریف بھی ہو

یعنی ایک تو مرثیے کا مذہبی فریضہ ہے۔ یعنی شہدائے کربلا کے مصائب پر اظہارِ غم اور اُن کی یاد تازہ کر کے ثواب حاصل کرنا اور دوسرا فریضہ ادبی ہے، یعنی سراپا نظم کر کے، گھوڑے، تلوار کے مضمون کو نبھا کر، گرمی کی شدت کے لئے یا صبح کے منظر کے لئے مناسب تشبیہات استعمال کر کے سننے والوں کو محظوظ کرنا۔ لکھنؤ کا مرثیہ گو، شروع سے اس دوسرے فرض کو بھی انجام دیتا آیا ہے۔ چونکہ اس میں تعمیری صلاحیت نہیں ہے، اس لئے وہ پورے ڈرامہ کا بیک وقت تصور مشکل سے کر سکتا ہے۔ زیادہ تر وہ ایک ہی واقعہ کو لیتا ہے یا ایک کردار کو یا ایک موقع کو۔ وہ ہر چیز کے مخصوص عنوان بنا لیتا ہے۔ رزمیہ کے معنی اُسکے نزدیک لڑائی کے سین، گھوڑے اور تلوار کی تعریف کے ہیں۔ مناظرِ فطرت میں صبح کا سماں اور گرمی کی شدت کا بیان ہے اور چونکہ ان میں سے کسی چیز کو شاعر نے اپنی آنکھ سے نہیں دیکھا، بلکہ تخیل اور عقیدے کی مدد سے زندہ کیا ہے اس لئے کہیں وہ زندہ نہیں ہے۔ نظر فریب ضرور ہے۔ انیس سے پہلے مرثیہ کی دنیا ایک طور پر "طلسم ہوشربا" کی دنیا تھی۔ اس کا مقصد بعض خیالوں اور خوابوں کی مدد سے حال کی زندگی کو بھلانا تھا، اور ماضی کی عظمت میں شریک ہو کر، حال کی پستی کے احساس کو کم کرنا تھا، ان میں ان اخلاقی قدروں کی پرستش کر کے، جو امام کی شخصیت میں ملتی ہیں۔ ان قدروں کو طاق پر رکھ دینا تھا، غزل اس دور کو بھلاتی تھی، مرثیہ اسے سلا دیتا تھا۔ مگر عجیب اتفاق یہ ہوا کہ انیس کی شخصیت میں، مرثیے کو ایک حقیقی شاعر مل گیا جس نے مرثیے کی فوق فطری فضا کو بدل کر اس میں انسانوں کے جذبات کی دھڑکن پیدا کی اور جذبات کے بیان میں اپنے گرد و پیش کے رنگ سے کام لیکر اُسے زندہ کر دیا۔ انیس کے مرثیوں میں نام، کردار، واقعیت عربی ہیں، مگر جذبات عام انسانی جذبات ہیں جو لکھنؤ کی زبان یا لب و لہجے میں پیش کئے گئے ہیں۔ بظاہر انیس نے یہاں واقعیت کا خون کیا ہے، مگر غور سے دیکھئے تو ایک اور واقعیت برتی ہے۔ انیس کے مرثیہ محض کربلا کے واقعہ کا شاعرانہ بیان نہیں ہیں، ان کی تاریخی حیثیت پر اعتراض کیا جا سکتا ہے، مگر شاعر یہاں مورخ نہیں داستان گو ہے۔ اُس نے لکھنؤ کی سوسائٹی کے سامنے ایک خیالی منظر پیش کیا ہے مگر اس منظر میں اس سوسائٹی کی تہذیب جا بجا جھلکتی ہے، میں اس لکھنوی رنگ کو انیس کی خامی نہیں سمجھتا انھوں نے اپنے تخیل کی مدد سے صدیوں پہلے کے واقعہ کو اس طرح زندہ کر دیا اور اپنے مرثیوں میں محفوظ کر دیا کہ اس کی آب و تاب کو وقت کبھی ماند نہیں کر سکے گا۔ ان کا کمال یہ ہے کہ انھوں نے مرثیہ کو زندگی دو طرح عطا کی۔ اول تو کربلا کے ڈرامے میں حصہ لینے والوں

کو انسانوں کے جذبات عطا کرکے، دوسرے اس کے پس منظر میں اپنے گرد و پیش کی معاشرت اور وضع کے نقوش بھر کر انیس کی جذبات نگاری کا کمال میدان جنگ میں بہادروں کے جوش و خروش میں نہیں، باپ بیٹی کی محبت، ماں کی مامتا، بہن کی بھائی سے عقیدت، بھائی کی وفاداری کو اس طرح بیان کرنے میں ہے پڑھنے والا اُن کی عام انسانی عظمت کا قایل ہو جاتا ہے۔ ایپک کے اصولوں سے وہ واقف نہیں تھے، انھوں نے نہ تو کوئی مسلسل اور مکمل تصویر کھینچی ہے اور نہ صحیح معنی میں کردار نگاری کی کوشش کی ہے۔ انھوں نے جہاں معرکہ آرائی کا نقشہ پیش کیا ہے وہ حسن بیان کی وجہ سے زندہ ہو جاتا ہے۔ پڑھنے والا انیس کی خطابت ان کی جادو بیانی، اُن کی عقیدت کے سیلاب میں بہ جاتا ہے۔ وہ عون و محمد اور امام حسین کی تلوار کے فرق کو ملحوظ نہیں رکھتا وہ یہ نہیں دیکھتا کہ حُر کس طرح میدان جنگ میں ہر وار کی داد پانے پر تسلیم کر سکتا ہے۔ وہ عورتوں کے ماتم کے لکھنوی انداز پر زیادہ دھیان نہیں دیتا کیونکہ اس پر انیس کے بے مثل آرٹ کا جادو چل چکا ہے اور انیس کے بے مثل آرٹ کا جادو، محض فن پر قدرت، ان کی فصاحت اور شیرینی میں نہیں، ان کی جذبات نگاری اور مصوری میں ہے۔ اُن کی واقعہ نگاری مکمل عظیم الشان اور رفیع نہیں، نازک، نفیس اور روشن ہے۔ وہ مثلاً جب تلوار چلنے کے منظر دکھاتے ہیں تو شروع سے اس پر ایک سنہرا پردہ ڈال دیتے ہیں اور پھر پڑھنے والا تلوار کے بجائے ناگن، محبوبہ یا خون کو دیکھتا ہے، اُس سیلاب میں ڈوبتا، اُچھلتا ہے، اس میں اپنے لئے ایک ذہنی تسکین پاتا ہے اور جب اس کی گرفت سے نکلتا ہے تو اس منظر کے بجائے اس کی ایک حسین یاد رہ جاتی ہے، انیس کے مرثیے میں حسین یادیں ایک مذہبی مقصد رکھتی ہیں۔ اُن سے ایک مذہبی جذبہ کی تسکین ہوتی ہے۔ یہ تسکین اپنا مقصد آپ ہے اس کا کوئی اور مقصد نہیں۔ انیس کے یہاں ایسے مقامات بھی ملتے ہیں جن سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ اس مصوری کو بڑے مقاصد کی ایک گرمی دے سکتے تھے۔ اُن کی وہ تلوار جو ناگن کی طرح یا محبوب کے قد کی طرح لچک رکھتی ہے، "برق قہر الٰہی" بھی ہے، امام کی جنگ محض ایک فوق بشری چیز نہیں ایک قابل تقلید کارنامہ بھی ہے۔ مگر زیادہ تر ماحول کے اثر سے حالی کے الفاظ میں یہ اعتقاد کہ (جو کچھ صبر و استقلال، شجاعت و ہمدردی و وفاداری و غیرت و حمیت و عزم بالجزم اور دیگر اخلاق فاضلہ خود امام ہمام اور اُن کے عزیزوں اور دوستوں سے معرکۂ کربلا میں ظاہر ہوئے وہ مافوق طاقت بشری اور خوارق عادات سے تھے) کبھی ان کی پیروی اور اقتدا کرنے کا تصور بھی دل میں آنے نہیں دیتا"، اور انیس بھی محض مصوری پر قانع ہو جاتے ہیں، اس مصوری کے لئے ایسی قدروں کا انتخاب نہیں کرتے جو زندگی میں ایک نشتر بن جائیں اور سماج میں وہ عزم و استقامت و حق پرستی، وہ مجاہدانہ اسپرٹ، وہ بیباک صداقت، وہ مصیبت میں صبر اور مخالفت میں استقلال سکھائیں۔ ایسا ہو سکتا تھا، مگر کیوں نہیں ہوا۔ اُس کی وجہ یہ ہے کہ انیس بھی آخر اپنے ماحول کے ایک فرد تھے۔ اُن کی خودداری انھیں "شہ کی ثنا خوانی کے بعد" غیر کی مدح سے باز رکھتی تھی، مگر وہ "شہ کی ثنا" کو کافی سمجھتے تھے۔ یہ ثنا خوانی اُن کے لئے نجات اور ذہنی تسکین کا باعث تھی، جس طرح محسن کی نعتیہ شاعری اُن کی تسکین کا باعث تھی مگر وہ اپنی صلاحیت سے پورا پورا کام نہیں لیتے، اسے دبیر کی فضول اور بے کار تقلید میں ضایع کرتے ہیں۔ وہ شاعری سے اس سے زیادہ کچھ نہیں چاہتے تھے اور اس سے ان کی شاعری میں بڑی اخلاقی قدروں کے احساس کے باوجود گرمی اور رفعت نہیں ہے۔ وہ الفاظ کے جوہری ہیں

اور جوہری بھی شاید اس طرح موتی نہیں پرو سکتا وہ بڑے اچھے انسان ہیں اور اُن کا کلام اچھی اور سچی انسانی قدریں رکھتا ہے لکھنؤ کی اس سوسائٹی کے لئے انیس کا کلام کئی وجوہ سے دلکشی رکھتا تھا، وہ اچھے اخلاقی جذبات کا احساس دلاتا تھا۔ مگر ان جذبات کے احساس کو کافی سمجھتا تھا، وہ اسے ایک خیالی دنیا میں لے جاتا تھا اور وہاں کی دُنیا کی سیر کے بعد جو ایک طور پر طلسماتی دنیا تھی، وہاں ٹھیرنے پر زیادہ اصرار نہیں کرتا تھا۔ وہ ماضی کی اس لڑائی میں اُن لوگوں کو جو اس کشمکش سے بہت دور تھے۔ ذہنی طور پر خود تلوار چلاتے، بھوک پیاس کی تکلیفیں جھیلتے اور حق کی خاطر باطل سے مقابلہ کرتے دیکھتا تھا اور وہ اس بات پر خاص طور سے مطمئن تھا کہ صرف تصویریں دیکھ لینا اس کے لئے کافی تھا۔ صرف اُس سے سیر کا مطالبہ تھا۔ صرف ذہنی پرواز کا تقاضا تھا اُسکی اپنی جانی پہچانی رنگین دنیا میں اس سے کوئی حرج واقع نہ ہوتا تھا وہ اس ذہنی سفر کے بعد اور بھی دلکش اور مزے دار معلوم ہوتی۔ حالی اور اقبال کی شاعری بھی سیر کراتی ہے مگر وہ اس سیر کی قیمت وصول کرنے پر مصر ہے، دونوں میں یہی بہت بڑا فرق ہے۔

اس وجہ سے میں نے کہا تھا کہ لکھنؤ کے تمام اصناف نے فارغ البال طبقے کی عام تہذیبی قدروں کو ہر طرح باقی رکھنے اور مستحکم کرنے کی سعی کی۔ غزل کے ذریعہ سے ذہن کو بہلا کر مرثیے کے ذریعہ سے خواب دکھا کر اور اچھی اخلاقی قدروں سے زبانی ہمدردی کر کے پھر دونوں میں نفیس، دلکش، مرصع، چست اور رچی ہوئی زبان استعمال کر کے عام لوگوں کو اس نزاکت اور لطافت کا عادی اور شیدائی بنایا۔ اس نزاکت، لطافت اور حسن کاری کا شیدائی بنا کر عوام کی گرمی، اُن کی بڑھتے ہوئے سماجی شعور اُن کی روزمرہ زندگی کی تلخیوں، اُن کے اپنے حقایق کے کڑھے کیسلے احساس کو اُن کی نظروں سے گرا دیا اُن میں ایک مٹتی ہوئی ابھرتی ہوئی، زوال آمادہ تہذیب سے عشق پیدا کر دیا۔ اس کا نام وضع داری، مشرقیت، شرافت رکھا، ماضی سے زبانی ہمدردی کو مذہب کا نام دے کر اُس نے اپنی جنت پکی کر لی اور دنیا میں امیروں اور رئیسوں میں رسوخ پیدا کر کے، اس نے اپنی دنیا کو بھی اس طبقے سے وابستہ کر لیا۔

یہ بات مثنوی میں اور زیادہ واضح ہے اور یہاں بھی حالی کی ہمہ گیر اور دور رس نظر ہماری رہنمائی کرتی ہے، حالی نے کہا تھا کہ جس طرح پتیلی والے بادرچیوں سے دیگ نہیں پکتی، اسی طرح غزل کے شیدائی مثنوی کی ضروریات کا التزام نہیں کر پاتے۔ مثنوی میں سلسل قصہ ضروری ہے۔ اس میں ایک تعمیری احساس لازمی ہے۔ لکھنؤ کا قصہ گو نہ تو واقعہ نگاری کے فرائض سے اچھی طرح عہدہ برآ ہوتا ہے، نہ وہ فطرت کے موافق مصوری کرتا ہے۔ وہ تشبیہات کی کثرت اور مبالغے کے زور سے ذہن کو مسحور کرنا چاہتا ہے وہ فطرت، روزمرہ زندگی، تاریخی واقعات، دیومالا کی دنیا میں بھی پوری طرح سیر نہیں کر سکتا۔ صرف اپنے رنگین ماحول پر عاشق ہے۔ وہ فطرت کے حسن یا تاریخی واقعات کے جادو کے حوالے اپنے آپ کو نہیں کر سکتا، اپنی زبان، اپنے الفاظ، اپنے محاوروں پر فریفتہ ہے چنانچہ لکھنؤ کی بیشتر مثنویوں میں قصے، ایران، توران، چین، مازندران کے ہیں، مگر جذبہ عشق، لب و لہجہ اور فلسفہ اپنا۔ لکھنؤ کا مثنوی گو نسیم کے کمال فن میں بھی، اختصار، چستی، فنکاری میں مصروف ہے، کوئی فضا زندہ نہیں کر سکتا، وہ عورتوں کی نفسیات کو سمجھتا ہے اور اسی لئے نسیم کے یہاں بکاؤلی کا حوض پر آنا خوبی رکھتا ہے مگر عورت کو اُس نے خاص خاص حالتوں میں دیکھا ہے۔ لکھنؤ کی بہترین مثنوی گلزار نسیم بتائی جاتی ہے۔ مگر میرے خیال میں شوق کی زہر عشق کو یہ درجہ دینا چاہئے۔ مجھے یہاں اس سے بحث نہیں کہ حالی کے

الفاظ میں یہاں روشنی کے فرشتے سے تاریکی کے فرشتے کا کام لیا گیا ہے، مجھے تو یہ دکھانا ہے کہ لکھنؤ کی ساری مثنویوں میں سب سے زندہ روشن اور نکھرتی ابھرتی ہوئی تصویریں شوق کی مثنویوں میں ملتی ہیں۔ مگر ذرا یہ دیکھئے کہ زہر عشق میں عشق کا معیار کیا ہے تو آپ کو یہ اندازہ ہو جائے گا کہ لکھنؤ کی تہذیب میں کیا کیا عناصر داخل ہو چکے تھے۔ زہر عشق میں عاشق کو کوئی اہمیت حاصل نہیں۔ وہ محض ایک پرچھائیں معلوم ہوتا ہے، جو کچھ آب و تاب ہے اس کی ہیروین میں ہے جو بیک وقت عاشق بھی ہے اور معشوق بھی، جو حسن کی رعنائی کے ساتھ عشق کی گرمی اور ہڈیوں تک کو پگھلا دینے والی آنچ بھی رکھتی ہے، جو عشق کی خاطر اپنی بساط ہنس کر الٹ سکتی ہے اور بقول مجنوں کے منیشرو اور اینا کیر نینا کی یاد دلاتی ہے۔ زہر عشق اور شوق کی دوسری مثنویوں سے واضح ہوتا ہے کہ لکھنؤ کی تہذیب میں عورت خاصی آسانی سے حاصل ہو جاتی تھی اور یہی نہیں مردوں کی زندگی میں ضرورت سے زیادہ دخیل اور اثر انداز ہو گئی تھی۔ زندگی کے معرکوں میں نہیں، رفیق زندگی کی حیثیت سے نہیں، بلکہ مردوں کو حقائق سے علیٰحدہ لیجانے اور اپنی رنگینیوں میں اسیر کرنے کے لئے۔ اس تہذیب پر نسائیت کا جو الزام لگایا جاتا ہے اُسکی یہی وجہ ہے۔ اس تہذیب نے طوائف کو ایک مرکزی حیثیت دی اور انصاف یہ ہے کہ طوائف نے اس تہذیب کے رنگ و روغن کو چمکانے میں بہت حصہ لیا، مگر اس کے اثر سے گفتار، کردار، خیال اور عمل میں عورتوں کے جذبات ضرور آئے، ورنہ واجد علی شاہ لکھنؤ کے ہیرو نہ ہو سکتے تھے۔ پورا لکھنؤ ایک عورت تھا جس کے پیا لیا جان عالم واجد علی شاہ تھے، جنھوں نے اپنی سلطنت کو باقی رکھنے کے لئے ہاتھ بھی نہ ہلایا اگر اپنی رنگرلیوں میں آخر تک مصروف رہے۔ یعنی مثنوی میں جو خارجی شاعری کے لئے بہت موزوں ہے اور جس میں شاعر مسلسل قصہ بیان کر کے حقیقی مصوری کر کے، موزوں اور مناسب فضا پیش کر کے جزئیات کی سچی اور منہ سے بولتی تصویریں پیش کر کے، اپنا فرض ادا کر سکتا ہے، لکھنؤ کے بیشتر شاعر، ایک مقررہ سانچے کی پابندی کرتے ہیں۔ اس سانچے میں بھی سراپا، ہجر و وصل کے مناظر، بادشاہ کے عدل و انصاف، شادی کی دھوم دھام، فطری اور فوق فطری عناصر اپنی اپنی جگہ اس طرح آتے ہیں کہ سارے نقشوں میں بے حد یکسانیت ہے، انفرادیت بہت کم۔ صرف شوق کے یہاں زندگی ہے اور وہ بھی اس وجہ سے کہ شوق نے جو قصے، افراد، ماحول اور تصویریں لی ہیں ان سے اچھی طرح واقف ہیں اور اُس ماحول سے نکلنے کی انھیں مطلق خواہش نہیں ہے۔ سحر البیان میں بھی لکھنؤ ہے اور لکھنؤ کی معاشرت، مگر بیان کرنے والا دہلی کا ہے، اُس کی نظر، اسلوب، ساخت سب ویسی ہی ہے، قصہ فوق فطری ہے مگر جزئیات زندہ جیتی جاگتی اور حقیقی۔ اس وجہ سے بدر منیر، بے نظیر، نجم النساء وغیرہ زندہ ہیں، بکاولی بھی کبھی زندہ ہوتی ہے مگر نسیم جا بجا اس کا گلا گھونٹ دیتے ہیں۔ لکھنؤ کی شاعری دو سطروں کے الفاظ میں ایک ذہنی قلعے میں بند ہو جاتی ہے۔ اُس کا تخیل اُسے ماضی کی دنیا میں لے بھی جاتا ہے تو وہ ماضی کو زندہ نہیں کر سکتی۔ اُس کا مشاہدہ جب اُسے حال پر نظر ڈالنے پر مجبور کرتا ہے تو وہ حال کی ایسی تصویریں پیش کرتی ہے جس میں ایک مخصوص شہری، بلکہ درباری ماحول ہے۔ اُس کا عشق زیادہ تر کامیاب یعنی سستا عشق ہے، اُس کا حسن نظر فریب ہے دل گداز نہیں۔ اس کے ادب میں عوام کا گزر بہت کم ہے۔ اس کا سرمایہ بہت ہے مگر نہ وزنی ہے نہ وقیع، مگر اس میں ایک عجیب قسم کا سکون و اطمینان ہے۔ نہ کوئی ذہنی اُلجھن ہے، نہ کوئی نفسیاتی گرہ، نہ عشق ماضی ہے نہ فکر فردا۔

وہ اپنے حال میں مگن ہے۔ اس میں ایک دلکش رندی ہے۔ ایک تفریحی ولولہ ہے، ایک لطف سخن ہے اس میں ایک چیز کا احترام، اس کی خاطر ریاض اور خون پانی ایک کرنے کا ولولہ ہے اور وہ ہے اس کا فن۔ یہ ہر شاعر سے کم سے کم ایک مقررہ معیار کا مطالبہ کر کے اُسے فن کو فن کی طرح سیکھنے کا ولولہ عطا کرتا ہے۔ یہ فن پر ہر چیز کو قربان کر سکتا ہے، لیکن اس کی علمیت اسے وہ گہرا حکیمانہ احساس نہیں دیتی جو علم کو زندگی کی بڑی قدروں کے تحت رکھتا ہے، بلکہ علم کی برہمنیت کو نمایاں کرتی ہے، اُسے سر کو جیمیں یا Bacon سکھوں المد بناتی ہے اس کی وجہ سے میر یا نظیر کی بعض عظمتوں سے منھ موڑ کر بیٹھ جانا سکھاتی ہے، اور اُردو کو فارسی شاعری کا غلام بنا دیتی ہے۔ یہ تجربوں کا قایل نہیں، روایات کا پرستار ہے۔ یہ رومانیت یا جذبے کو شبہ کی نظر سے دیکھتا ہے، ضبط و نظم یا کلاسیکل شان کو عزیز رکھتا ہے۔

"ادر نثر میں اسکا کیا کارنامہ ہے؟ شروع شروع میں تو اس نے نثر کو منھ نہیں لگایا اور جب نثر کو اس کے دربار میں باریابی کی اجازت ہوئی تو اسے شاعری کی اُنگلی پکڑ کر آنا پڑا۔ لکھنؤ کی نثر کا پہلا بڑا کارنامہ فسانۂ عجائب ہے، مگر کیسا کارنامہ، اُردو کے نقادوں نے اسکی کس کس چیز کو نہیں سراہا اور رتن ناتھ در، چکبست، عسکری اور دوسرے اشخاص نے اس کے متعلق کیسے کیسے تعریفی کلمات نہیں استعمال کئے، حالانکہ اُس میں نہ طلسم ہوش ربا کا سا پھیلاؤ اور جادو ہے، نہ باغ و بہار کی سی دلکشی اور دلآویزی۔ سرور طلسم ہوشربا کے جادو گروں کے مقابلہ میں بالکل مداری معلوم ہوتے ہیں۔ اُن کے قصّے کی ایک خوبی یہ بتائی جاتی ہے کہ وہ طبع زاد ہے، مگر اس میں نہ تخیل کا جادو ہے نہ تخلیق کی عظمت و قصہ لنگڑا لنگڑا کر چلتا ہے، اشخاص بالکل بے جان ہیں، جادوگر بونے معلوم ہوتے ہیں، نہ ہیرو میں عظمت ہے نہ ہیروین میں دلکشی۔ انجمن آرا میں ایک چمک دمک اور آن بان ہے مگر ایک معمولی عورت کی، اس میں کوئی ایسی بات نہیں پیدا ہوتی جس کی خاطر انسان جان دیدے، یا زمین آسمان تہ و بالا کر دے۔ بے ثباتی دنیا پر تقریریں جو بظاہر بڑی پر اثر معلوم ہوتی ہیں، قصّے کا صحیح معنی میں جز نہیں بن پاتیں۔ سرور جادو اور طلسم کا ذکر کرتے ہیں، مگر انکا فن جادو اور طلسم میں انھیں کھونے نہیں دیتا اسی لئے اس میں تاثیر نہیں، وہ محض لکیر کے فقیر ہیں۔ طلسم ہوش ربا کی بات دوسری ہے، اس کا ڈھانچہ پرانا ہے۔ اسکے اولین نقاش وہ تھے جن کے آبا و اجداد نے لڑائیوں میں حصّہ لیا تھا اور رزم و بزم کے سیکڑوں مناظر اُن کے سامنے سے گزرے تھے لکھنؤ میں اس نقش پر خوب رنگ آمیزی ہوئی اور کتاب میں ایک ادبی حسن، روانی اور دلکشی آگئی، مگر اس کی عظمت اسے لکھنؤ سے نہیں اصل قصے سے ملی، فسانۂ عجائب میں نہ صرف قصہ معمولی اور بے جان ہے، اس میں انداز بیان سرے سے نثر کا نہیں، اس کی مقفیٰ عبارت پر تکلف نثر جابجا تشبیہات و استعارات سے آراستہ زبان، اُردو نثر پر ایک دھبہ ہے۔ نثر وضاحت و صراحت چاہتی ہے، رواں اور سادہ ہوتی ہے، خیال کو ادا کرنا اُس کا سب سے بڑا فرض ہوتا ہے بیان واقعہ اُس کا سب سے بڑا حسن، فسانۂ عجائب کی نثر کچھ کہنے سننے، کچھ بتانے یا دکھانے کے لئے نہیں، وجد میں لانے کے لئے ہے اور جب تخیل یا مشاہدہ سے وجد میں نہیں لا سکتی تو پیترے یا آرائش کے ذریعہ سے مرغوب کرنا چاہتی ہے۔ لکھنؤ کی تہذیب میں نثر اگر علمی ہے تو اصطلاحات کے چکر میں گرفتار ہے۔ اگر تفریحی ہے تو محض سر دُھننے اور وجد کرنے کے لئے۔ اس میں اچھی نثر کم ہے بری شاعری کی آرائش زیادہ۔ اس کی زندہ دلی اودھ پنچ میں نمایاں ہوتی ہے اور باوجود اسکے کہ اودھ پنچ کی نثر میں اعلیٰ ظرافت کی پھوار کم ہے، چھیڑ چھاڑ، ہنسی اور قہقہے کی بوچھار زیادہ، پھر بھی یہ سرور کی مقلد ہوتے ہوئے

بھی سرور سے زیادہ زندگی رکھتی ہے۔ لکھنؤ کی نثر کو عظمت صرف سرشار کے یہاں حاصل ہوئی اور اُس کی وجہ یہ ہے کہ سرشار ایک عاشق کا دل رکھتے ہوئے بھی حکیمانہ شعور رکھتے ہیں اور جس تہذیب میں اُنھوں نے آنکھیں کھولی ہیں، اُس سے محبت رکھنے کے باوجود اُس پر تنقیدی نظر ڈال سکتے ہیں، یہاں نثر سے وہ کام لیا گیا ہے جس کے لئے وہ موزوں ہے، بڑا ادب اسی طرح وجود میں آتا ہے۔ یوں دیکھئے تو سرشار کے یہاں بہت سی خرابیاں موجود ہیں وہ داستانوں سے بہت متاثر ہیں، مقفیٰ عبارت لکھنے کا بھی انہیں شوق ہے، ان کے قصے میں کوئی تنظیم نہیں ہے اور وہ اس گہرائی میں جانے سے گھبراتے ہیں جس کے بغیر کردار میں آب و رنگ نہیں آسکتا اُن کا ہنسنا ہنسانا بے ضرورت بھی معلوم ہوتا ہے، وہ بیچ بیچ میں پند و نصیحت بھی شروع کر دیتے ہیں، مگر یہ چیزیں اُن کی نثر کی تخلیقی شان، اُن کی فضا، اُن کی مصوری، اُن کے شوخ رنگوں، اُن کی طنز اور اس طنز کی تیزی و دلاویزی کے مقابلہ میں زیادہ اہمیت نہیں رکھتیں۔ سرشار کا ہیرو "ہر شہر و دیار میں جاتا اور وہاں کی بیہودہ رسموں پر جھلاتا ہے"، لیکن دراصل وہ لکھنؤ ہی میں رہتا ہے اور جس تہذیب کی ہنسی اڑاتا ہے اُس کا عاشق بھی ہے۔ سرشار میں یہ بڑائی ہے کہ وہ اپنے ہی ایک حصے پر طنز کر سکتے ہیں اور اپنے جگر پاروں کی قربانی دے سکتے ہیں۔ سرشار کی نثر میں جان اُن کی بے پناہ واقفیت، اُن کی اپنے ماحول کی رگ رگ سے واقفیت اُن کے مکالموں کی ہنستی چہکتی فضا، اُن کی ظرافت کے طوفانی سیلاب سے آتی ہے۔ وہ نثر کے کسی اچھے اسلوب کے مالک نہیں اسکے لئے جو ضبط و نظم ضروری ہے وہ اُن کے بس کا نہیں، نثر بول چال کی زبان کی ترقی یافتہ صورت ہے۔ یہاں جذبے کو برانگیختہ کرنا نہیں، ذہن میں روشنی کرنا مقصود ہوتا ہے۔ یہ دلیل یا منطقی استدلال سے کام لیتی ہے، خیال کے بجائے مثال سے وجود میں آتی ہے۔ شاعری میں مبالغہ حسن ہے، نثر میں صحت حسن ہے، شاعری خطابت سے کام لیتی ہے، نثر اس سے بچتی ہے شاعری میں موسیقی کا لطف اور کھنک ہے، نثر اس کھنک اور جھنکار سے دور رہتی ہے، شعر سے ریاضی سے ازلی بیر ہے، نثر ریاضی کی قطعیت اور وضاحت سے کام لیتی ہے، شاعری میں علمی مسایل اور سماجی حقایق کو اشاروں میں بیان کیا جاتا ہے، نثر میں اسکی تفصیل اور تشریح ہوتی ہے۔ شعر سے بھی آپ کام لے سکتے ہیں مگر ایک حد تک نثر عام زندگی، بڑھتی ہوئی ضروریات، یعنی موجودہ دور کی روز افزوں پیچیدگیوں کو سلجھانے کے لئے زیادہ موزوں ہے، سرشار سے پہلے لکھنؤ والوں میں یہ نظر پیدا نہ ہوئی تھی کہ وہ اپنی زندگی پر تنقید کر سکیں، اسی لئے اُن کے یہاں صحیح معنی میں نثر نہیں تھی سرشار کی نثر بھی شاعرانہ اور رنگین ہے مگر وہ لکھنؤ کی پہلی بڑی کوشش ہے جو بول چال سے زیادہ قریب اور قافیے کی موسیقی سے بے نیاز ہے۔ اُن کی نثر صحت نہیں مگر آزاد افسانے کیلئے موزوں ہے لکھنؤ کی تہذیب کا نقشہ لکھنؤ کی زبان اور اُس کے اصل لب و لہجے میں ہی زیب دیتا ہے۔ اس کی وجہ سے اس میں رس اور حسن ہے اور اس کی وجہ سے اس کی اہمیت مستقل ہے۔ سرشار جاگیردارانہ تہذیب کے فرد ہوتے ہوئے، اس تہذیب کو مٹتے ہوئے دیکھ رہے تھے، یہ مٹنا ان کے لئے تھوڑے سے افسوس کا باعث تھا، مگر وہ اسے قدرتی سمجھتے تھے، وہ نئی سرمایہ دارانہ تہذیب سے بیگانہ نہیں تھے، اُس کی بعض قدروں کے حامی تھے۔ وہ ماضی کی طرف نہ تو لوٹنا چاہتے تھے، نہ ماضی میں ٹھہرنا انھیں پسند تھا۔ انھوں نے جو کچھ دیکھا تھا وہ اُسے اوروں کو دکھانے پر قانع تھے، یہ بھی بڑی بات ہے۔

لکھنؤ کی نثر میں شرر اور رسوا کی بھی اہمیت ہے جس طرح لکھنؤ کی شاعری میں شوق قدوائی اور چکبست کی شاعری کی اہمیت ہے - ان کے زمانے میں لکھنؤ کے آہنی قلعے میں کچھ شگاف ہو گئے - جاگیر دارانہ تہذیب جسے شرافت، وضعداری اور مشرقیت کا خوشنما نام دے دیا گیا تھا، اس قدر پرانی ہو گئی کہ اس کی چاک دامانی نظر آنے لگی، اس دور کے لوگوں نے بعض نئی باتوں کو قبول کر لیا، مگر دل سے نہیں دماغ سے - تہذیب الاخلاق اور اودھ پنچ کی وجہ سے رسالوں، اخباروں اور ان میں اصولی اختلافات مباحثوں اور طنز کے تیروں کا سلسلہ شروع ہو گیا تھا - یعنی لکھنے والوں کا ایک گروہ ادب کو ایک طرف لے جانا چاہتا تھا، دوسرا دوسری طرف، اودھ پنچ نے جب بقول چکبست کے "۱۸۷۷ء میں زبان اور ظرافت کے چہرے سے نقاب اُٹھائی"، تو یہ لکھنؤ اسکول کی اپنی ادبی فضیلت کو برقرار رکھنے کی آخری بڑی کوشش تھی اور یہ کوشش ہر لحاظ سے ناکام رہی - شرر اور رسوا بھی لکھنؤ کی تہذیب کی مصوری کرتے ہیں مگر وہ بھی اس صف میں شامل ہو چکے ہیں جو لکھنؤ اور دہلی کی آمریت سے ادب کو آزاد کر رہی ہے، شرار بھی نئی صف کے قریب ہیں، مگر وہ اس قدر جدید نہیں جتنے شرر اور رسوا - شرر نے ایک طرف علی گڑھ تحریک کی ذہنی قیادت کو قبول کیا اور دوسری طرف بعض لکھنوی خصوصیات کو کلیجے سے لگائے رکھا، رسوا ذہنی اعتبار سے جدید ہیں - امراؤ جان ادا، ایک جدید ناول ہے - اُس کا ضبط و نظم، اس کی مصوری، اس کی واقعیت، اس کا فن، جدید ہے، رسوا معلم اخلاق نہیں بننا چاہتے اور جہاں وہ اخلاقیات بگھارنے لگتے ہیں وہاں فنکار نہیں رہتے - یعنی نظم میں شوق قدوائی اور چکبست کے وقت سے اور نثر میں شرر اور رسوا کے زمانہ سے لکھنؤ اسکول کی آمریت ختم ہو جاتی ہے - اُس کے بعد لکھنؤ کے شاعر صفی، ثاقب، عزیز، اثر، میر و غالب کو لکھنؤ کے زباں دانوں سے بڑا درجہ دیتے ہیں اور لکھنؤ کے نثر نگار، مضامین، رسالوں، کتابوں اور اخباروں کے ذریعہ سے، دوسروں کی طرح ایک پڑھے لکھے حلقے کو اپنا ہم نوا بنانا چاہتے ہیں، یعنی ادب سے ایک کام لینا شروع کر دیتے ہیں -

لکھنؤ جغرافیائی اعتبار سے ہندوستان کے وسطی حصے سے تعلق رکھتا ہے - اپنی تاریخ اور تہذیب کی وجہ سے نئی ہواؤں، نئے خیالات نئی تحریکات کو جلد قبول نہیں کر سکتا - یہ روایات کا پرستار ہے اور روایات بھی جاگیر داری کے زمانہ کی، سرمایہ دارانہ تہذیب دم توڑ رہی ہے اور بورژوا طبقے کو ایک نیا غم اور نیا کرب ملا ہے جس کی وجہ سے اس کی سمجھ میں نہیں آتا کہ وہ جئے یا مر جائے، لکھنؤ میں ابھی یہ دور بھی صحیح معنی میں پوری طرح گزرا نہیں - لکھنؤ والوں نے اپنے جزیرے تک کسی طوفان کو آنے نہ دیا - اقبال کی آواز بھی یہاں ابھی بالکل نئی ہے، مشق اور اُن کے شاگردوں کے سخت اور گلا گھونٹنے والے اصول اب بھی دبی زبان سے سراہے جاتے ہیں - لکھنویت کو کچھ لوگ ماتم، کفن، میت اور موت کی پرستش سمجھتے ہیں یہ صحیح نہیں - در اصل لکھنؤ کے شباب میں یہ چیز نہیں تھی - اس میں ایک زندہ دلی، ایک تفریح، ایک مخصوص ظرافت، ایک ستارانہ انداز تھا، یہ ماتمی لے امیر و جلال تک بہت دبی ہوئی تھی، مگر لکھنؤ کی رہی سہی رونق کے رخصت ہو جانے پر، لکھنویت نے طنز یا تیروں کے بیکار ہو جانے پر، جاگیردارانہ تہذیب کا ماتم، میر کی یاسیت کی آڑ لیکر الفاظ میں اُتر آیا، عزیز اور ثاقب، غالب کے خیال کو میر کی زبان میں ادا کرنا چاہتے تھے، وہ یہ نہیں جانتے تھے کہ میر کی زبان کے لئے میر کا سا جذبہ اور غالب کے خیال کے لئے ویسا ہی ذہن چاہئے جو تاریخی اعتبار سے اُنھیں حاصل نہیں ہو سکتا تھا، اس ماتمی

لے میں ایک اور بات بھی پوشیدہ ہے۔ انیس نے مرثیے کو جس درجے تک پہونچا دیا تھا، اُس کے بعد اُس کی ایسا کوئی نقش تلاش جانشینوں نے ایک حد تک یہ فرض انجام دیا، مگر مرثیے کی مقبولیت کے محرکات اودھ کی سلطنت کے بعد کم ہوتے جارہے ہوئی شکل مرثیے سننے اور اُن میں ایک آسودگی اور ذہنی تسکین ڈھونڈھنے کا جذبہ باقی تھا، یہ تسکین اسے ماتمی لے میں مل گئی۔ عزیز و ثاقب کی شاعری اس لے میں بالکل ڈوبی ہوئی ہے۔ صفی اور اثر کے یہاں یہ رنگ کم ہے، صفی شروع سے قومی تحریکوں سے وابستہ رہے، اس تعلق نے انھیں نئی امیدوں اور آرزوں سے آشنا ہونا سکھایا، اس کی وجہ سے چکبست میں وطنی اور قومی اور سیاسی شاعری کی عظمت ملتی ہے۔ اثر کے مزاج میں لطافت انھیں عزیز کے رنگ میں غرق نہ کر سکی۔ اُن کی تعلیم اور ملازمت نے انھیں لچک دار ذہن دیا (Inspiration) کے لئے وہ میر ہی کی طرف واپس گئے۔

دہلی کی شاعری جذبے کی شاعری ہے۔ وہاں جذبہ خود حسن رکھتا ہے۔ لکھنؤ کی شاعری فن کی شاعری ہے۔ وہ جذبے کو فن پر قربان کر دیتی ہے۔ اس میں تکلف امیرانہ شان اور ایک نسائیت اُس کی تہذیب سے آئی ہے۔ یہ جاگیر داری کی قدروں کو اس کا زمانہ گزر جانے کے بعد بھی باقی رکھنے کا نتیجہ ہے۔ شروع میں اس میں ماتمی لے نہیں تھی، مرثیے کے زوال کے بعد یہ قدرتی طور پر آگئی۔ اس نے بول چال کی زبان کو بہت دیر میں منھ لگایا۔ احساس برتری نے اسے ایک طنزیاتی لہجہ دیا تھا جسے اس نے اودھ پنچ میں خوب استعمال کیا، اس کے یہاں وہ ظرافت ہے جسے Wit کہا جا سکتا ہے مگر Humour کی بلندی اسے نصیب نہیں۔ اس میں جو اطمینان و سکون کی لہر ملتی ہے وہ اسکی سطحیت کو واضح کرتی ہے۔ اسے وہ خلش کبھی نصیب نہیں ہوئی جو بڑے خوابوں اور سخت حقیقتوں کے ٹکرانے سے پیدا ہوتی ہے۔ اس نے رومانیت یا بغاوت کو ہمیشہ شبہ کی نظر سے دیکھا۔ اس نے زبان کو شستہ اور مہذب کیا مگر مقید اور محدود بھی۔ اس نے دہلی کی روایات کو ٹھکرا کر اپنا نقصان کیا۔ اس نے زبان اور ادب کی بڑی خدمت کی، مگر زبان اور ادب کو بڑی چیزوں کی وفاداری کے بجائے چھوٹی چیزوں کی وفاداری سکھائی۔ لکھنؤ میں ہر پرانی اور فرسودہ روایت کو اپنا گھر مل گیا، اور ہر نئی تحریک کو اس نے شبہ کی نظر سے دیکھا۔ نثر میں اس کا علمی سرمایہ بہت کم ہے اور اس کا تفریحی لٹریچر بھی باغ و بہار کی سی ابدی دلکشی نہیں رکھتا۔ اس کا مزاحیہ لٹریچر ضرور قابل قدر ہے، مگر اس میں بھی رعایت لفظی بہت زیادہ ہے۔ ادب میں ہیرو پرستی کی طرح "دبستان پرستی" بھی بُری چیز ہے۔ لکھنؤ میں یہ دونوں چیزیں بہت نمایاں رہیں اور یہ دونوں ایک حد سے بڑھنی نہیں چاہئیں لکھنؤ اسکول کے سارے ادبی کارنامے پر نظر ڈالنے کے بعد احساس ہوتا ہے کہ ادب میں بڑائی صرف فن پر جلا کرنے سے نہیں آتی فن کو زندگی کی بڑی صالح اور ترقی پذیر قوتوں کا خادم بنانے سے آتی ہے۔ فن پر زیادہ توجہ زندگی سے بڑی حد تک گریز کا نتیجہ ہے اور جب فن پر یہ توجہ وسعت، عمومیت، توانائی زور، جوش اور جذبہ پیدا کرنے کے لئے نہیں، نرمی، نزاکت، نفاست، لوچ اور مناسبت پیدا کرنے کے لئے ہو، تو یہ فن کی پرستش اور بھی خطرناک ہو جاتی ہے۔ دوسری بات یہ ہے کہ ادب کو محض شاعری یا ساحری بنانا ادب کے بحر بیکراں کو جوئے کم آب میں تبدیل کرنا ہے ہمیں تعلیم اور سیاست، تاریخ اور سوانح عمری، تنقید اور تبصرے سے لے کر سائنس، اقتصادیات اور نفسیات تک سے اپنا داد لینا چاہئے اور اپنے طور پر ہمہ گیری بھی کرنا چاہیے۔

(آل احمد سرور)

لکھنؤ کی نثر

اہمیت ...

آتش کے کلام کا نفسیاتی پس منظر

آئینے کی سب سے پہلی تعریف یہ ہے کہ اس میں ہم اپنا عکس دیکھ سکتے ہیں، شاعری کے متعلق بعض نقادوں کا خیال ہے کہ وہ آئینہ ہے شاعر کی شخصیت اور اس کے جذبات واحساسات کا لیکن یہ رائے ذرا تشریح طلب ہے۔ آئینے میں کسی شے کی جو تصویر نظر آتی ہے وہ ہو بہو اسی شے کی ہوتی ہے، اصل اور نقل میں ایک بن مو کا فرق واقع نہیں ہوتا لیکن شاعری ایک ایسا آئینہ ہے جس میں شاعر صرف اپنی شخصیت کے خد و خال کا عکس نہیں پیش کر دیتا بلکہ اس کے شعور اور لاشعور پر خارج سے جو اشیا اثر انداز ہوئی ہیں ان کی جھلک اور ان کے تنوع اور مختلف رنگوں کی آمیزش بھی اس عکس کے ساتھ شامل ہو جاتی ہے، اسی لئے شاعری کو نہ تو زندگی کی عکاسی کہہ سکتے ہیں اور نہ شاعر کی شخصیت کا آئینہ بلکہ شاعر بھی ایک مصور کی طرح ہوتا ہے جو کیمرے سے تصویر اُتارے بغیر خود اپنے ذہن سے کسی خیال کو مدنظر رکھ کر ایک تصویر بناتا ہے، اس تصویر میں کسی اصل تصویر سے خد و خال عاریتاً لئے جاتے ہیں لیکن تصویر میں رنگ خود مصور کا اپنا پسندیدہ ہوتا ہے اور ان رنگوں کے ذریعہ وہ اپنی ان آرزوں اور اُمنگوں کا اظہار کرتا ہے جو اس کے دل میں چھپی ہوتی ہیں، جنھیں وہ تکمیل کی حدود میں دیکھنے کا خواہشمند ہے، لیکن حالات نے انھیں کچھ کا کچھ کر دیا ہے۔ اس تصویر پر وہ سائے (Shades) ڈال کر غم اور خوشی کے جن احساسات کا اظہار کرنا چاہتا ہے، اس میں اس کی بے بسی اور مجبوری اور اس کے ان خوابوں کا پرتو ہوتا ہے جو شرمندۂ تعبیر نہ ہو سکے۔ زندگی جو کچھ ہے وہ ایسی نہیں ہونی چاہئے تھی بلکہ ایسی ہونی چاہئے تھی جیسی وہ نہیں ہے لیکن اس کے اجزا منتشر طریقے پر مختلف اشخاص کی زندگی میں بٹتے ہیں، ایک تصویر میں اگر کوئی خط ایسا ہے جو ہمارے احساس جمال کو تسکین دے سکتا ہے تو دوسرے خطوط نہایت بدنما اور بھدے ہیں، ان بھدے خطوط کو دیکھ کر شاعر پھر کسی تصویر کی تلاش میں نکلتا ہے، وہاں اگر دوسرا خط حسین وجاذب نظر ہے تو بقیہ خطوط اس کے ساتھ ایک گھناؤنا منظر بن کر چمٹے ہوئے ہیں اور کسی صورت میں انھیں ہم الگ نہیں کر سکتے۔ غرض شاعر کا ذہنی سفر ایک صورت سے دوسری صورت، ایک تصویر سے دوسری تصویر کی طرف جاری رہتا ہے پھر بھی وہ ایک مکمل نقش کی جستجو میں ناکام رہتا ہے ان صورتوں کا سلسلہ کسی طرح ختم نہیں ہونے پاتا تو آخر گھبرا کر اسے کہنا پڑتا ہے کہ:

نظر آتی ہیں ہر سو صورتیں ہی صورتیں مجھ کو
کوئی آئینہ خانہ کارخانہ ہے خدائی کا

لیکن اس تلاش وجستجو میں شاعر یا صناع حقیقت کا ایک تصور قایم کرنے میں کامیاب ہو جاتا ہے اور انھیں منتشر اجزا اور انھیں دیکھے ہوئے حسین یا کریہ المنظر خطوط کی مدد سے ایک مکمل نقش بنا کر پیش کرتا ہے۔

اس قسم کی مکمل تصویریں دنیا کی دوسری زبانوں میں ملتی ہیں لیکن اُردو شاعری بالخصوص غزل میں ایسا کوئی نقش تلاش کرنا بے سود ہے کیونکہ یہاں شاعر کے جذبات و احساسات اور اس کے ذہن کے تانے بانے بجائے یکجا ہونے کے بکھری ہوئی شکل میں ملتے ہیں۔ البتہ ان مختلف تصویروں میں ہم شاعر کے جذبات، اس کا ذہنی ردعمل اور اس کی خواہشات کا پرتو دیکھ سکتے ہیں اور اس کے بنائے ہوئے تمام نقوش دیکھ کر اس کے رجحان اور اس کے تصور کے متعلق ایک رائے قایم کر سکتے ہیں۔ ملٹن، ڈانٹے، یا کالیداس اپنی شخصیت کو علحدہ کر کے ایک مجرد تصور کی بنا پر کسی شاہکار کی تخلیق کر سکتے تھے، اگرچہ ان شاہکاروں کی عظمت بھی ایک کلاسیکی صنعت کے سوا کچھ نہیں لیکن اُردو کا شاعر اپنی شخصیت اور اپنی ذات سے نکل کر کائنات کی طرف بہت کم متوجہ ہو سکا ہے اور اگر متوجہ بھی ہوا ہے تو اپنی محبت میں اس قدر مبتلا ہے کہ ہر شے میں اپنی ہی جھلک دیکھتا ہے۔ اُردو کا غزل گو عام طور پر خود فریفتگی (Narcissism) کے دائرے کو نہ توڑ سکا اس کی وجہ غالباً سب سے بڑی یہ ہو سکتی ہے کہ اس نے اپنے جذبات و احساسات کے اظہار کے لئے فارسی شاعروں کا سہارا لیا اور وہاں جا کر وہ روایتی بندشوں میں اس طرح گرفتار ہوا کہ ہر جذبے کے اظہار کے لئے انھیں خطوط اور لکیروں سے مدد لینے لگا جو ایک مدت سے متعدد تصویروں کے بنانے میں کام آ چکی تھیں۔ یہ انداز نظر اتنا فریب کن ہے کہ اصل تصویر نگاہوں کے سامنے سے چھپ جاتی ہے خلوص اور صداقت جو شاعری اور صناعی کے سب سے اہم اجزاء ہیں پس منظر میں چلے جاتے ہیں اور ان کا پیغام صرف ان کے دل کی دھڑکن بنکر رہ جاتا ہے۔

اُردو غزل کو اس دائرے سے نکالنے میں جس چیز نے سب سے زیادہ مدد دی ہے وہ ہے خارجیت۔ خارجیت اگرچہ ہماری شاعری میں ایک حد تک بدنام ہو چکی ہے اور غزل میں اس کا تذکرہ آتے ہی لوگ ناک بھوں چڑھانے لگتے ہیں، لیکن جن لوگوں نے اُردو غزل گویوں کے کلام کا بالاستیعاب مطالعہ کیا ہے وہ اس نتیجے پر پہونچتے ہیں کہ اعلیٰ شاعری کے امکانات صرف خارجیت کے راستے سے آ سکتے ہیں۔ لیکن اس کے لئے ضروری ہے کہ شاعر کی شخصیت میں اتنی عظمت اور اتنا کس بل ہو کہ وہ اسے نبھا سکے ورنہ اس کی شاعری ایک بے رنگ اور بے جان مرقع ہو کر رہ جائے گی۔ ذوق اور ناسخ کو خارجیت کا سیلاب بہالے گیا لیکن اس میں خارجیت کو زیادہ مورد الزام قرار نہیں دیا جا سکتا۔ ممکن ہے یہ دونوں شاعر داخلیت کا سہارا لیکر اپنے مصنوعی جذبات کے بیان میں اتنا اثر پیدا کر لیتے کہ وہ ہمیں متاثر کر سکتے لیکن میرا خیال ہے کہ داخلیت میں بھی انھیں اتنی ہی ناکامی ہوتی، انفرادی غم و اندوہ کو کائناتی بنا دینا اور پوری انسانیت کے دکھ درد سے مماثل کر دینا صرف میر ہی کے بس کی بات تھی اسکی وجہ ان کی شخصیت ان کے احساس کی بلندی اور ان کی ذہنی و دماغی صلاحیتیں تھیں جو غموں کے خلاف مسلسل لڑنے پر انھیں مجبور کرتی تھیں۔ خارجیت کی طرف سب سے پہلے باقاعدہ توجہ سوداؔ نے کی لیکن وہ زندگی کو ساحل سے دیکھنا چاہتے تھے، اس لئے دریا کی متلاطم موجوں کا بیان ان کی آواز میں وہ واقعیت نہیں پیدا کرتا جو خود لہروں سے کھیلنے والے کے بیان میں ہوتا ہے مصحفی نے خارجیت کو صحیح طور پر برتنے کی کوشش کی تھی لیکن لکھنؤ کی آندھی انھیں دوسرے صحراؤں کی طرف اڑا لے گئی اور وہ اپنی منزل تک پہونچنے میں ناکام رہے۔ اب بحث آتشؔ کی طرف آتی ہے۔ میرا یہ دعویٰ تو نہیں ہے کہ آتشؔ اس میں

پوری طرح کامیاب ہوئے ہیں لیکن آتش کے کلام کا پڑھنے والا یہ ضرور کہہ سکتا ہے کہ انھوں نے خارجی شاعری کے امکانات سے ہمیں آشنا کرایا ہے۔ انھیں یہ چیز ایک محدود رقبے سے نکال کر دُنیا کی سیر کرنے پر مجبور کرتی ہے اس دُنیا کی نیرنگیاں اس کے زمین و آسمان، اس کے چاند ستارے، اس کی صبحیں اور شامیں، اس کی خوشیاں اور اس کے دُکھ درد۔ یہ تمام چیزیں ان کے احساسات پر اثر انداز ہوتی ہیں اور ان کا عکس ان کی شاعری پر بھی پڑتا ہے۔

آتش کے کلام میں خارجیت کیوں آئی؟ یہ ایک بحث طلب امر ہے۔ بعض لوگ غلطی سے آتش کے یہاں خارجیت کا سبب لکھنؤ کے اس سیلاب کو قرار دیتے ہیں جو دہلی کے خلاف ردِ عمل کے طور پر ہوا تھا لیکن جن لوگوں نے آتش کی زندگی کے حالات اور ان کی شخصیت کا تجزیہ کرنے کی کوشش کی ہے انھیں یہ معلوم ہوگا کہ آتش کی خارجیت لکھنؤ کی اس خارجیت سے بالکل علیحدہ ہے۔ اسی غلط فہمی کی بنا پر بعض لوگ آتش اور ناسخ کو ایک ہی زمرے میں شمار کرتے اور سمجھتے ہیں کہ آتش بھی لکھنؤ کی اس رو کے ساتھ بہہ گئے تھے، ہاں ان کی شاعری میں دوسرے عناصر کچھ تو ان کی شخصیت کے عظیم ہونے کی وجہ سے پیدا ہو گئے تھے اور کچھ انھوں نے خود کو ناسخ کے مقابل میں برتر ثابت کرنے کے لئے اپنی شاعری میں پیدا کر لئے۔ لیکن یہ خیال محض لاعلمی کے سبب قایم کیا جا سکتا ہے۔ میں نے پہلے بھی اس کا ذکر کیا تھا کہ آتش پر دہلی اسکول کی روایتوں کا بہت اثر ہے، اس کے علاوہ وہ لکھنؤ اسکول کے موجودہ طرزِ عمل کے بھی مخالف تھے۔ لیکن پھر بھی وہ دہلی اسکول پر ایمان کیوں نہ لا سکے اور باوجود اس کے کہ وہ خارجیت کے مخالف تھے پھر بھی انھوں نے خارجیت ہی کو ایک ترقی پذیر راستہ سمجھا۔ ناسخ اور لکھنؤ کے دوسرے شعراء کی خارجیت محض دہلی کی ضد تھی یہی وجہ تھی کہ وہ خارجیت کا کوئی صحیح تصور اپنے سامنے نہ رکھتے تھے دوسرے یہ کہ زبان کی تراش و خراش پر زیادہ زور دینے کی وجہ سے ان کی شاعری کے فطری عناصر اور ان کی شعری صلاحیتوں پر اس قدر دباؤ پڑا کہ وہ بے جان ہو کر رہ گئیں اور ان کا کلام تاریخی لحاظ سے تو بہت اہم ہو گیا لیکن اس میں حقیقی شاعری مفقود نظر آتی ہے۔ ابتدا میں آتش کو بھی اس خارجیت سے ایک طرح کی نفرت تھی لیکن غیر شعوری طور پر ان کے یہاں اس کا اثر آتا گیا اور بعد میں تو انھوں نے باقاعدہ اس کے امکانات کا جایزہ لیا۔ اگرچہ اس تجربے میں وہ کہیں کہیں حقیقی شاعری اور تاثیر سے دور جا پڑے ہیں، لیکن وہ ایک حد تک اپنے مقصد میں کامیاب نظر آتے ہیں۔

آتش کی خارجیت اصل میں ان کی شخصیت ہی کی پیداوار تھی؟ یہ بات عجیب و غریب ہے لیکن اگر اس کے اسباب پر غور کیا جائے تو اس کی صداقت پر یقین کرنا پڑتا ہے۔ آتش کے حالاتِ زندگی سے پتہ چلتا ہے کہ ان کی طبیعت میں غم سے زیادہ خوشی و نشاط کے جذبات تھے، یہ جذبات ان کے اس ماحول کی پیداوار ہیں جہاں ان کی تربیت ہوئی، دوسرے درباری زندگی سے ان کی علحدگی ہے۔ لکھنؤ اگرچہ اس زمانے میں عیش و عشرت کا گہوارہ بنا ہوا تھا لیکن دربار سے منسلک ہونے والے شعراء پر اس معاشرت کے زوال اور اس کے کھوکھلے پن کے اثرات مختلف موقعوں پر ظاہر ہونے لگے تھے، دربار سے منسلک ہونے والے شعراء کو عام زندگی میں داخل ہونے کا موقعہ بھی کم ملا، انھیں زیادہ تر ایک محدود حلقے کی خوشنودی منظور تھی

اس لئے ان کی شاعری میں کہیں حسن و عشق ہے، کہیں شراب و شاہد ہے، کہیں پند و موعظت ہے اور کہیں چٹکلے اور دل بہلاوے کی چیزیں ہیں۔ لیکن یہ سب موضوعات شاعری میں محض روایتی یا مصنوعی طریقے پر آئے تھے اس لئے ان کے یہاں نہ تو داخلیت کامیاب ہے نہ خارجیت۔ آتش کے یہاں چونکہ کسی قسم کی پابندی، رواداری اور رکھ رکھاؤ یا دوسروں کی خوشنودی مدنظر نہ تھی اس لئے وہ آزاد تھے کہ جو طرز چاہیں اختیار کریں۔ ناسخ کی خارجیت اور اس کے بیجا استعمال نے لوگوں کو بدظن کر دیا تھا اور جہان آباد کی دل میں اُتر جانے والی شاعری کو اس طرح مٹتا ہوا دیکھ کر ان شعراء نے یا تو راہ فرار ڈھونڈھی اور مرثیہ یا کسی دوسری صنف کو اختیار کر لیا یا پھر آتش کی طرح دہلی کے بچے کھچے نشانات کو قائم رکھنا ضروری سمجھا۔

اب آتش کی شاعری کی ابتدا عشقیہ شاعری سے ہوتی ہے اور وہ بھی داخلیت کے رنگ میں لیکن ان کی طبیعت میں نشاط کے رجحانات تھے اس لئے وہ داخلیت خود بخود خارجیت کی طرف مایل ہونے لگی۔ ہم ان کی شاعری میں اس رجحان کے لئے کوئی حد فاصل تو نہیں قایم کر سکتے اور نہ یہ کہہ سکتے ہیں کہ کب یہ چیز ان کے یہاں شعوری طور پر داخل ہو گئی لیکن انکے دیوان کو پڑھنے کے بعد کہیں کہیں یکایک احساس ہونے لگتا ہے کہ شاعر ایک غیر محسوس طریقے پر داخلیت سے خارجیت کی طرف آ رہا ہے۔ یہ پتہ ہمیں کیسے چلتا ہے کہ یہاں سے شاعر اپنے حدود سے نکل کر دوسرے حدود میں جا رہا ہے، اس کے متعلق صرف اتنا کہ دینا کافی ہے کہ جب ان کے جذبات و احساسات اپنے ذاتی غم و اندوہ کے اسباب کی تلاش میں باہر نکلتے ہیں تو انھیں اپنے علاوہ دوسری چیزوں کے دیکھنے کا بھی موقعہ ملتا ہے۔ یہ چیزیں بھی شاعر کو مختلف طریقوں سے متاثر کرتی ہیں اور یہی تاثرات جب پھر اس کے احساسات کی طرف لوٹتے ہیں تو انداز بیان بجائے داخلی کے خارجی ہو جاتا ہے۔ اس ذہنی سفر میں شاعر کا غم مختلف منزلوں سے گزرتا ہے اس لئے اس کی تلخی کم ہو جاتی ہے اور زندگی بجائے تنگ ہونے کے لمحہ بہ لمحہ وسیع اور روشن ہوتی جاتی ہے، ناکامی کے بیج سے کامیابی کا پودا نکلتا ہے اور موت کے دامن سے خود حیات کے سرچشمے پھوٹتے دکھائی دیتے ہیں۔ شاعر کے یہاں اس رجحان کی درآمد اور اس کا آہستہ آہستہ پرورش پانا ایک بہت دلچسپ چیز ہے اور کسی شاعر کو اسکے حالات زندگی کے پیش نظر اگر پڑھیں اور اس رجحانات کا بھی جایزہ لیں تو نہ صرف ایک حقیقت روشن ہوتی ہے اور اس کے کلام کا صحیح پس منظر معلوم ہوتا ہے بلکہ اصل معنوں میں اس کی شاعری سے لطف بھی اسی وقت اُٹھایا جا سکتا ہے۔ فراق گورکھپوری نے بھی خارجیت کے پیدا ہونے کے اسباب کے متعلق ایک جگہ کہا ہے کہ:۔

"جب داخلیت بجائے غم کے نشاط کی طرف متوجہ ہوتی ہے تو نشاط کی فطری وسعت شاعر کے دل کو دنیا کی رنگا رنگ بزم آرائیوں کی طرف لیجاتی ہے اور صحیح معنی میں خارجی شاعری کا آغاز یہیں سے ہوتا ہے۔"

خارجیت کے ان اسباب کے مدنظر اگر آتش کو پڑھیں تو ایک بہت اہم چیز واضح ہو جاتی ہے اور وہ ہے آتش کے یہاں مثبتی رجحانات۔ اُردو غزل میں اس رجحان کی روشن مثال آتش کے یہاں ملتی ہے، ان کی اس خصوصیت میں نہ تو میر شریک ہیں نہ غالب۔ اُردو کے اکثر بلند پایہ غزل گو مثلاً خواجہ میر درد، میر اثر، قایم، سوز، بیدار، سب ایک طرح کی منفیانہ داخلیت میں محصور

نظر آتے ہیں، یہی وجہ ہے کہ ان کی شاعری میں ان کے چہرے تو نظر آتے ہیں، لیکن زندگی صرف اپنے تاریک اور بے نور چہرے کے ساتھ ہر جگہ اپنی بے ثباتی، فنا اور اجل کے پاؤں کی چاپ کا نغمہ سناتی ہوئی دکھائی دیتی ہے۔ میر اور غالب بڑے شاعر ہیں لیکن ان کے یہاں زندگی اکثر نامراد و ناکام ملتی ہے اور چونکہ ان کے انداز بیان میں اتنی وسعت ہے کہ وہ اپنی انفرادیت کے احساسات کو بھی اجتماعیت پر محیط کر سکتے ہیں اس لئے یہ احساس ہوتا ہے کہ زندگی تمام تر اسی چیز کا نام ہے اور یہی اس کی اصل تصویر ہے۔

نامرادی کی رسم میر سے ہے طور یہ اس جوان سے نکلا

قید حیات و بند غم اصل میں دونوں ایک ہیں موت سے پہلے آدمی غم سے نجات پائے کیوں

اُردو غزل پر اکثر لوگوں نے اپنے خیالات کا اظہار کیا ہے تو اس کے متعلق یہ رائے ظاہر کی ہے کہ اس میں تمام تر منفی رجحانات کا فرما ہیں حالی پہلے شخص ہیں جن کے یہاں مثبتی میلانات جنم لیتے ہیں اور اس کی تکمیل اقبال کے ہاتھوں ہوتی ہے۔ اختر اورینوی نے اپنے ایک مضمون میں اپنے اس دعوے کے بڑے پرزور دلایل دئے ہیں[ل] لیکن ان کے دعوے اور اس کی مفصل تنقیح سے یہ احساس ہوتا ہے کہ انھیں غالب پر زیادہ زور دینا مقصود تھا، غالب کو وہ مکمل طور پر اثباتی شاعر تو کہہ نہیں سکتے تھے کیونکہ ایسا کہنا ان کی شاعری کے سب سے اہم حصے کو نظر انداز کر دینا ہے لیکن وہ یہ ثابت بھی کرنا چاہتے تھے کہ اس رنگ کی چھوٹ کچھ ہلکی ہلکی غالب کے یہاں شروع ہوئی اور چونکہ حالی ان کے شاگرد تھے اس لئے وہاں یہ رنگ اور نکھر گیا۔ لیکن میرا خیال ہے کہ انھوں نے آتش کو یا تو نظر انداز کر دیا ہے، اور ان کو لکھنؤ کی خارجی شاعری کا ایک نمایندہ سمجھتے ہیں جو اکثر بے روح ہے یا پھر انھوں نے آتش کو مکمل طور پر پڑھا نہیں ہے۔ آتش کے متعلق یہ تو کوئی نہیں کہہ سکتا کہ ان کے کلام میں وہ اثر اور دلنشینی نہیں ہے جو دوسرے غزلگویوں میں ہے، اس لئے کہ آتش کے اشعار جتنا ہماری گفتگو، ہماری روزمرہ کی زندگی اور مختلف و متنوع جذبات و حسیات کے اظہار کے لئے استعمال کئے جاتے ہیں شاید اتنے کسی اور کے مشکل سے ہوتے ہوں گے، دوسرے یہ کہ ان میں ایک طرح کا بانکپن، تیور اور نشاط حیات ہے اس لئے ان کا مقبول عام ہونا ایک فطری امر ہے۔ لیکن میرا خیال ہے کہ بعض لوگ آتش کی یہ خصوصیت کہ اُردو غزل میں مثبتی رجحانات کی سب سے کامیاب جھلک انھیں کے یہاں ملتی ہیں جان بوجھکر نظر انداز کر دیتے ہیں اسکی وجہ یہ ہے کہ وہ پُرانے نقادوں کی تحریریں دیکھتے ہیں کہ ان میں کہیں آتش کی اس چیز کو سراہا نہیں گیا ہے یا اس کی طرف توجہ بھی نہیں کی گئی ہے بلکہ آتش کو ناسخ کے مقابلہ میں ذرا سا ترجیح دیکر ان کے ذکر کو ختم کر دیا گیا ہے۔ تو ان نئے نقادوں کی ہمت نہیں پڑتی کہ اپنے دل کی بات بغیر کسی جھجھک کے کہدیں۔ شاید وہ اپنی تنقید بارائے زنی کے لئے کوئی سند ڈھونڈھتے ہیں اور جب سند نہیں ملتی تو خود اپنی رائے سے رجوع کر لیتے ہیں۔ اختر اورینوی صاحب کا رویہ بھی کچھ اسی ڈھب کا ہے ورنہ حقیقت یہ ہے کہ حالی کے یہاں جو صداقت، بے لاگ خارجیت اور واقعیت پسندی نظر آتی ہے اس کا آغاز آتش کے یہاں بہت پہلے ہو چکا تھا۔ اگر ایسا نہ ہوتا تو آتش کا موضوع اتنا وسیع نہ ہوتا کہ اس میں شاعر اپنی شخصیت

[ل] رسالہ اردو جولائی ۱۹۴۱ء

کے خول سے نکل کر اور اپنے "انا" کی کینچلی کو اتار کر کائنات کی طرف رخ کرتا اور دنیا کی رنگا رنگ بزم آرائیوں کے جلوے اس کی شاعری میں جھلکتے۔ میں یہ باتیں ہوائی نہیں کر رہا ہوں بلکہ آتش کا دیوان موجود ہے۔ اسے پڑھ کر یہ پتہ چل سکتا ہے کہ آتش کی شاعری کا موضوع کیا ہے۔ خراب اشعار کسی شاعر کی نمائندگی نہیں کرتے، ان کے دیوان میں اچھے اشعار کے ساتھ حشو و زوائد کا ایک انبار لگا ہوا ہے مگر اس سے ان اچھے اشعار کی قدر و قیمت تو نہیں کم ہو سکتی اور نہ صرف انھیں مبتذل خیالات و احساسات کو لیکر یہ فیصلہ قایم کیا جا سکتا ہے کہ آتش ایک پست شاعر تھے اس لئے ان کی شاعری پر کوئی تنقید یا محاکمہ کرنا بے سود ہے۔ تنقید نہ تو صرف کانٹوں کی تلاش کا نام ہے اور نہ صرف پھولوں کے چن لینے کا۔ یہ دونوں کا جایزہ لیتی ہے اور دونوں کو دیکھ کر ان کے صحیح ربط اور تعلق کا پتہ لگاتی ہے اور پھر ایک متوازن رائے اور ایک سنجیدہ فیصلے کی طرف قدم اٹھاتی ہے۔

• • • •

ہاں تو میں یہ کہہ رہا تھا کہ آتش کے احساسات، ان کی نفسیاتی کیفیتوں اور ان کے ذہن کی تعمیر کو سمجھنے کے لئے انکی شاعری میں خارجیت اور ان کے ثبتی میلانات کو اپنے سامنے رکھنا ضروری ہے اس کی وجہ یہ بھی ہے کہ ان کی شاعری میں ایک طرح کا تسلسل اور ربط بھی پایا جاتا ہے جو دوسرے غزل گو شعراء کے یہاں نہیں ملتا۔ آتش کے یہاں غزل مسلسل کی مثالیں بہت زیادہ تعداد میں ملتی ہیں، اس کے علاوہ ان کا پورا دیوان پڑھنے سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ اکثر ایک زمانہ میں ان کے دل و دماغ پر ایک ہی قسم کے جذبات طاری رہے اس کے اثر سے ایک بڑا فایدہ یہ ہوا ہے کہ غزل میں واقعیت اور صداقت بہت آگئی ہے اگرچہ کہیں کہیں حد سے زیادہ بڑھنے پر بے اعتدالی اور پستی کا ایک نمونہ بن جاتی ہے، دوسری چیز سب سے اہم یہ کہ ایک غزل میں اکثر ایک ہی فضا ملتی ہے، مختلف اشعار میں مختلف مضامین ہوتے ہوئے بھی ان کے سوچنے کا انداز اور ان کے اظہار کے لئے جو لب ولہجہ اختیار کیا گیا ہے ان میں ایک ہی رنگ جھلکتا ہے۔ شاعر جب کبھی محبوب کے بارے میں سوچتا ہے تو اس کے ذہن و دل پر صرف وہی جذبات حاوی رہتے ہیں، ان غزلوں میں زلف پریشاں بھی ہے، رخ زیبا بھی ہے، شب وصال، جنسی لذتوں کا بیان اور درد و کسک سب کچھ ملتا ہے لیکن جب شاعر کبھی ان نازک احساسات سے گزرتے ہوئے ان کے اسباب کی طرف متوجہ ہوتا ہے تو پھر اس کے سامنے پوری انسانیت اور دنیا کی بکھری ہوئی اشیاء نظر آنے لگتی ہیں، یہیں سے اس کے ذہن کی باگ مڑ جاتی ہے اور ساتھ ہی ساتھ احساسات میں وسعت اور لب ولہجے میں تبدیلی واقع ہونی شروع ہوتی ہے۔ مثلاً ان کی یہ غزلیں پڑھئے:

۱- دھوپ میں سایۂ دیوار نے سونے نہ دیا
۲- یہ کس رشک مسیحا کا مکاں ہے،
۳- شب وصل تھی چاندنی کا سماں تھا
۴- چمن میں شب کو جو وہ شوخ بے نقاب آیا
۵- خدا سر دے تو سودا دے تری زلف پریشاں کا
۶- خواہاں ترے ہر رنگ میں اے یار ہمیں تھے
۷- تار تار پیرہن میں بھر گئی ہے بوئے دوست
۸- بعد مدت کے تم آئے ہو ادھر آج کی رات

۹- میں تمھیں پیمانہ دوں تم مجھ کو دو پیمانہ آج
۱۰- یاد آتی ہے مجھے بھولی ہوئی صحبت صبح
۱۱- آفتِ جاں ہے ترا اے سروِ گل اندام رقص
۱۲- لاتی ہے ہر نگہ میں نیا چشمِ یار رنگ
۱۳- نہ رہا شکر و شکایت کا زمانہ شب وصل
۱۴- غیرت مہر رشک ماہ ہو تم،
۱۵- موسمِ گل ہے کہاں پرہیزگاری ان دنوں
۱۶- بہار آئی چھلکا ساقی شراب روح پرور سے

ان غزلوں میں شاعر کے احساسات پر صرف ایک ہی چیز حاوی نظر آتی ہے اور وہ ہے عشق یا ایک ہستی کا دوسری ہستی سے قریب ہونے کا شدید جذبہ۔ ان غزلوں میں ایک ہی فضا (Atmosphere) ہے، شاعر کے سوچنے کا طریقہ، اس کے خیالات کے حدود، خون کی حدت اور جنسی خواہشات کا ہیجان، کبھی ان کی تکمیل کی آرزو اور کبھی تکمیل کے بعد تشنگی کا احساس غرض ان غزلوں میں نہ صرف یہ کہ تغزل کی پوری خصوصیات موجود ہیں بلکہ انھیں ہم علٰحدہ علٰحدہ عشقیہ نظمیں بھی کہہ سکتے ہیں، جن میں شاعر نے مختلف اوقات میں اپنے دماغ پر طاری ہونے والے واقعات اور ان سے پیدا ہونے ردعمل کو اسی تیزی اور گہرائی کے ساتھ بیان کیا ہے جس طرح اس کے دل میں یہ خیالات پیدا ہوئے تھے۔ لیکن انھیں غزلوں میں ان احساسات کے چھینٹے بھی پڑ جاتے ہیں جو سبب بن جاتے ہیں دوسری طرح کی غزلوں کی تخلیق کے۔ ان غزلوں میں باوجود رنگینی و رعنائی کے کہیں کہیں زندگی نے جب اپنی نبض پر ہاتھ رکھ دیا ہے تو دوسری چیزوں کو بھول کر یا تو مستقبل کے بارے میں سوچنے لگی ہے یا حال کی کیفیت اور لہو کی روانی کے متعلق اس کے دل میں کانٹا سا کھٹکنے لگا ہے۔

بیاں خواب کی طرح جو کر رہا ہے — یہ قصہ ہے جب کا کہ آتش جواں تھا
رات بھر کیں دلِ بیتاب نے باتیں مجھ سے — رنج و محنت کے گرفتار نے سونے نہ دیا
خیال صبح میں سویا تو پھر نہ آنکھ کھلی — دکھانے آئینہ جب تک نہ آفتاب آیا
وہ کوہ اس بتِ بے دیں کا کوہ تمکیں ہے — ہزار ہم نے پکارا نہ کچھ جواب آیا
پھرے رہتے ہیں مشتاقوں سے اپنے آجکل وہ بھی — ان آنکھوں پر بھی سایہ پڑ گیا برگشتہ مژگاں کا
اس بلائے جاں سے آتش دیکھئے کیونکر نبھے — دل سوا شیشے سے نازک دل سے نازک خوئے دوست
صبح ہوتی نظر آتی نہیں ہرگز آتش — بڑھ گئی روزِ قیامت سے مگر آج کی رات
وصل میں ہجر کا دھڑکا جو لگا رہتا ہے — شام سے پھرتی ہے آنکھوں میں مری صورت صبح
بھڑکا رہی ہے آتش فرقت ہوائے وصل — سیماب کی طرح سے ہے کرتا فرار رنگ
وقت کو ہاتھ سے کھونا ہے غضب غفلت میں — موت سے کم نہیں کچھ نیند کا آنا شب وصل

یہ کھٹک اور یہ چبھن، یہ "وصل میں ہجر کا دھڑکا"، "رنج و محنت کے گرفتار"، کو احساسات کے ان حدود سے نکال کر دوسری دنیا میں لے جاتا ہے، اس دنیا کی وسعت پہلے تو اس کے دماغ کے خانے میں نہیں سماتی لیکن احساس اپنا چولا بدل کر دوسرے

طریقے سے دل میں داخل ہوتا ہے جب اس کی نگاہیں خود اپنے آئینے کے عکس سے ہٹ کر دوسری طرف جاتی ہیں اور پھر واپس آتی ہیں تو اس درمیان میں اس پہلے عکس کے اندر بہت کچھ تبدیلی واقع ہو چکی ہوتی ہے۔ یہی تبدیلی شاعر کا ذہنی ارتقا ہے اور اس تبدیلی کے بعد کا عکس ہی اس کا اصل فن اور اس کی اپنی تخلیق ہے۔ آتش کے اصلی رنگ اور ان کے ترقی پذیر اسلوب کو سمجھنے کے لئے ان کے اس پہلے رجحان سے واقفیت ضروری ہے ورنہ اس تبدیلی کا احساس کچھ ایسا انوکھا اور اچانک معلوم ہونے لگتا ہے کہ پڑھنے والا حیرت میں آجاتا ہے اور سوچنے لگتا ہے کہ آخر یہ چیز کیسے آگئی؟ ابھی ابھی تو ایک نیلے آسمان کی پہنائیوں میں پرواز کر رہے تھے اس وقت ہم ہی ہم تھے لیکن اب یہ شاعر زمین پر کیوں اتر آیا بلکہ وہ مختلف راستوں کی خاک چھان رہا ہے، ایک منزل سے دوسری منزل، دوسری سے تیسری غرض کہ اس کا سفر لامتناہی بھی ہے اور پیچیدہ و دشوار بھی۔ یہاں آکر شاید پڑھنے والا شاعر کا ساتھ نہ دے سکے اور گھبرا کر کتاب بند کر دے۔ اگر اس نے اس خلا کو پُر نہیں کیا ہے اور اس درمیانی کڑی کو خاص طور پر اپنے ذہن میں نہیں رکھا ہے تو اسے یہ دُنیا بہت عجیب و غریب اور یہ راہ نامانوس نظر آئے گی اور وہ سب کچھ بھول جائے گا۔

آتش کے کلام میں پہلی منزل، درمیانی وقفے اور اس کی فضا کا پہلی فضا سے ملتے جلتے ہوئے بھی کچھ اختلاف رکھنے کو اگر آپ نے صحیح طور پر سمجھ لیا ہے تو پھر آتش کی اصل روح اور ان کی حقیقی عظمت تک پہونچنے میں بہت آسانی ہوگی۔

آتش کی شاعری کی دوسری منزل ہی ان کے جوہر اور ان کی بلندی کی مظہر ہے یہاں آکر ان کی شاعری کا موضوع کائنات اور انسان ہو جاتا ہے۔ انسانی زندگی کی جد و جہد کا تعلق دنیا سے کس طرح ہے، ان کی شاعری انھیں چیزوں کو پرکھتی ہے اور ان کا تجزیہ کر کے زندگی کے لئے ایک واضح تصور دیتی ہے۔ یہاں "میں" صرف واحد متکلم نہیں رہ جاتا بلکہ یہ سیکڑوں ہستیوں میں بٹ جاتا ہے اور بجائے شاعر کے اُس "میں" کے ساتھ بہت سے کردار اپنا عمل کرتے ہوئے دکھائی دیتے ہیں۔ اس دوسری منزل میں بھی شاعر اکثر ایک ہی طرح کی فضا بنا کر سوچتا ہے ورنہ وہ اس بھول بھلیاں سے نہ نکل سکتا جسے زندگی کہتے ہیں اور جس کے ایک ایک رنگ میں سو سو رنگ چھپے ہوئے ہیں۔ یہ آفتاب جب گردش کرتا ہے تو ان رنگوں کا منفرد طریقے پر اظہار نہیں ہو سکتا، مگر شاعر اس آفتاب کو دیکھتا نہیں بلکہ اس کے ہر چکر کے ساتھ خود بھی لگاتا ہے اور اس کے مختلف رنگوں کو سمجھنے کی کوشش کرتا ہے۔ مثلاً ان غزلوں کی فضا اور ان کے تسلسل کو دیکھئے:

۱- آئینہ سینۂ صاحب نظراں ہے کہ جو تھا	۶- ہوا کچھ ایسی بندھی گل چراغ حنا نہ ہوا۔
۲- سن تو سہی جہاں میں ہے تیرا فسانہ کیا	۷- کونسی جا ہے جہاں تیرے نہیں اے یار مست
۳- نقش پا سے چھوٹا جاتا ہے گلشن زیر پا	۸- وہی گردش میں شب و روز ہیں افلاک ہنوز
۴- دل شہید رہ داماں نہ ہوا تھا سو ہوا	۹- بزم میں رنگیں خیالوں کے جو ہو روشن چراغ
۵- قدم رکھتے ہوئے جس راستے میں کارواں کھٹکا،	۱۰- شمع حیات جلد کہیں ہو بھی جائے گل

۱۱۔ قفس کو جانتے ہیں آشیاں نہیں معلوم
۱۲۔ اپنی خبر نہیں انھیں میری خبر کہاں
۱۳۔ دل سے بیزار تو ہے جان سے بیزار نہ ہو
۱۴۔ پہلے غماز ہی کو قصہ بیاں کرنے دو
۱۵۔ وحشتِ دل سر بازار لئے پھرتی ہے
۱۶۔ روئیے کس کے لئے کس کس کا ماتم کیجئے
۱۷۔ کبھی جو جذب محبت سے کام ہوتا ہے
۱۸۔ زمانہ پھر گیا چلنے لگی ہوا الٹی
۱۹۔ کون آشنائے حال ہے کس کو پکارئے
۲۰۔ ہر گھڑی، ہر وقت، ہر دم، ہر زماں گردش میں ہے
۲۱۔ دکھلا رہا ہے رنگ گلستاں نئے نئے
۲۲۔ ٹھوکریں کھاتی ان آنکھوں میں حیا پھرتی ہے
۲۳۔ ہم سے سلوک شرم و حیا کچھ نہ پوچھئے
۲۴۔ مگر اس کو فریب نرگس مستانہ آتا ہے
۲۵۔ بدلتا ہے رنگ آسماں کیسے کیسے
۲۶۔ ہوائے دور مے خوشگوار راہ میں ہے

یہاں شاعر حسن و عشق کی ان آسمانی فضاؤں میں نہیں ہے جہاں وہ پہلی منزل میں تھا، محبت کا جذبہ اب بھی ہے لیکن اب اس کی شکل دوسری ہو گئی ہے، اب وہ صرف جنسی ہیجان کے بجائے زندگی کے ایک صحت مند رخ کو ظاہر کرتی ہے بلکہ زندگی کی جد و جہد اور منزل مقصود تک پہونچنے کے لئے جس توانائی اور طاقت کی ضرورت ہے وہ بغیر محبت کے تصور کے آہی نہیں سکتی۔

آتش عشق سے ہے داغ سراپا میرا — آدمی سرو چراغاں نہ ہوا تھا سو ہوا

یہی وجہ ہے کہ آتش کی محبت اب صرف قربت نہیں رہ جاتی بلکہ خود اپنی ہستی کو سپرد کر دینے اور مٹا دینے کا نام ہی اصل میں زندگی۔

کسی کا ہو رہے آتش کسی کو کر رکھے — دو روزہ عمر کو انسان رائگاں نہ کرے

کسی کا ہو کر رہنے کے لئے اسے خود اپنی ذات سے ہٹ کر دوسروں کے مطالعے کا موقعہ ملتا ہے اور زندگی کا ایک وسیع نظریہ اور اجتماعی احساس کا ایک رخ متعین ہوتا ہے ــــ آتش کا یہ میلان اور ان کی فطرت کے یہ انقلاب انگیز تصورات ہی ان کی شاعری میں نفسی رجحانات پیدا کرتے ہیں اور اس میں زندگی کا بھرپور کس بل اور انسانی عظمت کا احساس سمو دیتے ہیں نہ صرف یہ بلکہ آرٹ کا وہ تصور مکمل طور پر ہمارے سامنے آتا ہے جس کے متعلق میں نے ابتدا میں عرض کیا تھا۔ آتش کی شاعری ان کی شخصیت کا آئینہ نہیں بلکہ ایک ایسا نقش ہے جس میں مصور کا خون جگر بھی شامل ہے اور اس کے نامکمل خوابوں کا پرتو بھی پڑا ہے۔ انھوں نے خود کو سمجھنے کے لئے دنیا کی خاک چھانی ہے اس لئے اس گردش میں ان کی "صورت" اور ان کی تصویر میں بڑا فرق پیدا ہو گیا ہے۔

ہر لحظہ دگرگوں ہے مرا حال پریشاں — صورت نہیں ملتی مری تصویر میں میری

"تصویر" اور "صورت" کے درمیان جو خلا ہے وہی آتش کے کلام کا موضوع ہے۔ اس خلا میں جو دنیا ہے وہ صرف آتش کی نہیں بلکہ سب کی ہے، زندگی کا لفظ صرف شاعر کی زندگی کے لئے نہیں بلکہ زندگی کے ایک عمومی تصور کے ماتحت استعمال کیا گیا ہے۔ اس دنیا کا انسان مختلف روپ بدل بدل کر سامنے آتا ہے۔ اس میں کبھی کبھی شاعر کا عکس نظر آتا ہے اور کبھی کبھی نت نئی صورتیں اور رنگ برنگ کے چہرے دکھائی دیتے ہیں۔

خلیل الرحمن اعظمی

ایک نفسیات داں ماں

(فسانہ)

شرما اور اس کی بیوی جب نئے نئے محلہ میں آئے تو لوگوں کو بڑی خوشی ہوئی، کیونکہ شرما بہت شریف انسان تھا اور اس کی بیوی ڈبل گریجویٹ ہونے کے علاوہ نفسیات داں بھی تھی اور بچوں کے جدید طریقۂ تعلیم و تربیت کی بھی بڑی ماہر۔

جب پڑوس کی عورتیں اس سے ملتیں تو وہ ان کو بتایا کرتی کہ چھوٹے بچوں کی تعلیم و تربیت کتنی اہم بات ہے اور ان کی مائیں کس طرح ان کو خراب کر دیتی ہیں۔ وہ نہایت عالمانہ انداز میں سمجھاتی کہ انسانی دماغ کی ساخت کتنی نازک ہے اور اس سلسلہ میں وہ ایسی عجیب عجیب باتیں کہتی کہ عورتیں سنکر حیران رہجاتیں۔ ایک بار جب لکشمی بائی کے لڑکے نے شرما کر اس کی ساری میں اپنا منھ چھپالیا، تو شرما کی بیوی نے کہا "معلوم ہوتا ہے بہت بچپن میں کوئی بات ایسی ہوئی تھی جس نے اس میں جھجیپ پیدا کر دی ہے اور اب یہ اس کی عادت ہو گئی ہے۔ اس کی بڑی احتیاط کرنی چاہئے کہ بچے کے سامنے کوئی ایسی بات نہ ہو جو اس میں نامناسب جھجیپ پیدا کر دے"۔ لکشمی بائی نے کہا کہ میری یاد میں تو کوئی بات ایسی نہیں ہوئی، لیکن شرما کی بیوی بولی ایسا ممکن نہیں کیونکہ مشہور نفسیات داں زنسٹڑ نے بچوں کی نفسیات کے سلسلہ میں ایسا ہی لکھا ہے۔ لکشمی بائی یہ سنکر خاموش ہو گئی۔

ایک بار مسز شکلا کی لڑکی کو اسنے دیکھا کہ اپنا انگوٹھا چوس رہی ہے، اس نے فرائڈ کا نظریہ پیش کرکے اس کا سبب کچھ ایسا ظاہر کیا کہ مسز شکلا شرم سے عرق عرق ہو گئیں، حالانکہ وہ جانتی تھی کہ لکشمی بائی نے جو کچھ کہا غلط تھا۔

مسز شرما کے یہاں ایک بڑا کتا تھا۔ ایک دن رمیش گپتا کی ماں اپنے لڑکے کو لیکر اس سے ملنے آئی تو اس کا لڑکا کتے کو دیکھ کر بہت ڈرا۔ یہ دیکھ کر مسز شرما نے فوراً لکچر شروع کر دیا کہ انسان میں خوف کی ابتدا کیونکر ہوئی تھی۔ اس نے اپر ناش کا نظریہ پیش کرکے بتایا کہ جب انسان غاروں میں رہتا تھا تو جنگل کے درندوں کو دیکھ کر اس کے دماغ کے خلایا میں کیا ردعمل پیدا ہوتا تھا۔ مسز شرما کی گفتگو کو سب نہایت غور سے سن رہے تھے سوا کتے کے، جس نے غرا کر رمیش کی ران پر دانت لگا ہی دئے اور اس طرح نفسیات کے لکچر کی یہ صحبت ختم ہو گئی۔

شادی کے بعد سے اس وقت تک مسز شرما کے کوئی بچہ نہ ہوا، لیکن اب اس کی امید پیدا ہوئی اور تمام محلہ والوں کو

اس کی خبر ہو گئی - کسی عورت کا حاملہ ہو جانا کوئی نئی بات نہ تھی لیکن محلہ کی عورتیں جو مسز شرما کے نفسیاتی لکچر سن سن کر تنگ آچکی تھیں غور کرنے لگیں کہ دیکھئے مسز شرما خود کیا احتیاط برتتی ہے -

اب مسز شرما کی زندگی کا معمول بالکل وہی تھا جو کتابوں کی رو سے حاملہ کا ہونا چاہئے، وہ سرِ مو اس سے انحراف نہ کرتی ہر منگل وہ ڈاکٹر کے پاس جاتی اور بدھ کو دانت کے ڈاکٹر کے پاس - جمعرات اور جمعہ کو وہ کپڑے سیتی اور سنیچر کے دن بازار سے سودا سلف وغیرہ لاتی - اتوار کے دن آرام کرتی اور پیر کو موسیقی و نقاشی میں صرف کرتی، تاکہ ہونے والا بچہ آرٹ کا ذوق لیکر آئے -

غذا بھی اس کی بالکل نپی تلی تھی، دودھ، پھل، ترکاری وغیرہ سب مقررہ مقدار میں استعمال کرتی اور ہر صبح ایک گلاس سنترہ کے عرق کا پیتی - اس کے علاوہ وہ مقررہ انجکشن بھی لیتی اور ہلکی ورزش بھی کرتی - ہر صبح وہ ان کتابوں کا مطالعہ کرتی جنمیں حمل کی نگہداشت اور بچوں کی پرورش کے متعلق نفسیاتی ہدایات درج ہیں اور ایک کاپی پر تمام باتیں نوٹ کر لیتی تاکہ ضرورت کے وقت وہ انھیں فوراً دیکھ سکے - الغرض بچوں کی پرورش اور دوران حمل میں نفسیاتی رکھ رکھاؤ کے متعلق کوئی نکتہ ایسا نہ تھا جو اسکے سامنے نہ ہو اور وہ اس پر عمل نہ کرتی ہو - وہ محلہ کی عورتوں کے سامنے فخر سے کہتی کہ دیکھنا ان اصولوں کی پابندی کا اثر بچہ پر کیسا ہوتا ہے اور اپنے دماغی میلان کی وجہ سے وہ کس قدر غیر معمولی ہوگا -

خدا خدا کر کے وہ دن آیا جب مسز شرما وضع حمل کے لئے اسپتال گئی اور وہاں اس کے ایک بہت تندرست بچہ پیدا ہوا محلہ کی عورتیں بھی مبارکباد کے لئے پہونچ گئیں - یہ غریب اس کی عادی تھیں کہ گھنٹوں زچہ کے پاس بیٹھیں اور طرح طرح کی باتوں سے اس کا جی بہلائیں، لیکن مسز شرما ایسی نفسیات داں اور محتاط ماں اس کو کب گوارا کر سکتی تھی، دس منٹ نہ گزرے تھے کہ اسنے گھڑی دیکھی اور کہا کہ "آپ لوگ معاف فرمائیں، زیادہ ہجوم سے بچے کے دماغ پر اچھا اثر نہ پڑے گا" اور وہ سب کی سب مایوس واپس آئیں -

دن ہفتوں میں اور ہفتے مہینوں میں تبدیل ہوتے گئے، یہاں تک کہ پورے چھ مہینے اس نفسیاتی احتیاط میں گزر گئے اور بچہ تندرست و توانا ہوتا گیا - اس کے بعد دانت نکلنے کا زمانہ آیا، پھر وہ گھٹنیوں چلنے لگا، اور کچھ غوں غاں کرنے لگا - مسز شرما کے پاس جب محلہ کی عورتیں آتیں تو وہ انتہائی فخر و غرور سے کہتی کہ "آپ نے دیکھا کہ بچوں کی پرورش میں نفسیاتی احتیاط کس قدر مفید ہوتی ہے اور اگر آپ بھی اس کا خیال رکھیں تو آپ کے بچے میرے ہی پراون کمار کی طرح تندرست اور صحیح الدماغ ہو سکتے ہیں"۔

جب پراون کمار اور بڑھا تو ماں نے بڑے بڑے قیمتی کھلونے مہیا کئے لیکن یہ سب کے سب ولایتی تھے تاکہ بچہ میں شروع ہی سے آرٹ کا ذوق پیدا ہو - ایک دن اس نے کسی کھلونے کو منھ میں لاکر دانت سے اس کا ٹکڑا کاٹ لیا جو گلے میں پھنس گیا - جو عورتیں بیٹھی تھیں انھوں نے جلدی جلدی اس کی گردن میں گھّے مارنے شروع کئے اور مسز شرما کی ساس نے اپنی پوری انگلی حلق میں ڈالکر ٹکڑا نکالا - مسز شرما نے عورتوں سے ترش رو ہو کر کہا کہ بچہ کے ساتھ اتنی سختی نہ کرنا چاہئے اس کے دماغ پر برسوں کا خراب اثر پڑے گا، لیکن مسز شرما کی ساس جو بھری بیٹھی تھی بگڑ کر بولی کہ "پھینکو ان کھلونوں کو اٹھا کے - بازار سے لکڑی کی

کڑیاں منگواکر دو کہ یہ کاٹ نہ سکے۔"

مسز شرما بولی کہ "نہیں بازار کے دیسی کھلونے بہت بھدے اور بھیانک ہوتے ہیں، ان سے میرے بچّہ کے اندر خوف و نفرت کا جذبہ پیدا ہو جائے گا۔ میں نے جو کھلونے منگا کر دئیے ہیں جو مشہور نفسیات داں کرافشنک کے تجویز کئے ہوئے ہیں۔"

سرون کمار صورت سے بہت بھدا معلوم ہوتا تھا اور ذہانت کا کوئی پتہ اس کے بشرہ سے نہ چلتا تھا۔ اس کی آنکھوں سے حماقت برستی تھی اور منہ ہر وقت مینڈک کی طرح کھلا رہتا تھا۔ مسز شرما خود بھی اسے محسوس کرتی تھی، چنانچہ ایک دن عورتوں کے سامنے بڑا لکچر دے ڈالا اور کہا کہ "ایک بہت بڑے ماہر نفسیات ہوبن ہارڈر نے لکھا ہے کہ جو بچّے ابتدا میں بہت بھدے اور بیوقوف سے معلوم ہوتے ہیں وہ یا تو بڑھکر واقعی بہت زیادہ احمق ہو جاتے ہیں یا پھر غیر معمولی ذہین نکلتے ہیں اور میرے بچّہ کے چہرے سے جو بھدا پن ظاہر ہوتا ہے یہ دراصل پردہ ہے اُس غیر معمولی ذہانت اور صلاحیت دماغ کا جو اندر ہی اندر ترقی کر رہی ہے۔"

کمار بہت بدمزاج لڑکا تھا اور مسز شرما اس سے واقف تھی، لیکن کہتی یہ تھی کہ اگر اس کے مزاج کی تیزی کا رُخ بدلکر کسی اور طرف کر دیا جائے تو یہ بڑی نعمت ہے۔

ایک دن محلہ کی کوئی عورت ملنے آئی، اس کی چھوٹی لڑکی رادھا بھی ساتھ تھی، کمار اس کو دیکھ کر غصہ کرنے لگا تو مسز شرما بولی کہ رادھا نے اس کے کھلونوں کو دیکھا اس لئے وہ بگڑ گیا، یہ انسان کی فطری خصوصیت ہے کہ وہ اپنی چیزوں پر قبضہ رکھنا چاہتا ہے اور کسی دوسرے کا دخل پسند نہیں کرتا۔ اس کے بعد اس نے اپنے بیٹے سے بہت پیار کے ساتھ کہا کہ:۔ "بیٹا جاؤ اپنے کھلونوں کا نیا صندوق لاکر اپنی بچی کو دکھاؤ" اور رادھا کی ماں سے مخاطب ہو کر بولی کہ "دیکھو میں اسکی بدمزاجی کا رُخ بدل رہی ہوں۔ بچّہ کی کسی ضد پر نہیں نہ کرنا چاہئے بلکہ اس کا رُخ بدل دینا چاہئے ورنہ اس کا بڑا خراب اثر پڑ سکتا ہے" وہ یہ لکچر دے ہی رہی تھی اور اس کی بدمزاجی کا رُخ بدل ہی رہی تھی کہ اس نے آگے بڑھکر رادھا کو پیٹنا شروع کیا اور رادھا کی ماں اپنی بچی کو لیکر چلدی۔

کمار کی بدمزاجی بڑھتی ہی گئی۔ اس کی کسی بچّہ سے نہ بنتی تھی، نہ وہ کسی کے ساتھ مل کر کھیل سکتا تھا نہ کسی کو اپنے دروازہ پر کھیلتے دیکھ سکتا تھا۔ اور رفتہ رفتہ تمام محلہ کے بچوں کو اس کا پتہ چل گیا۔

ایک دن دو بچے مسز شرما کے دروازے سڑک پر کھیل رہے تھے اور اینٹ پتھر جمع کرکے گھر بنا رہے تھے۔ کمار بھی اپنے دروازہ پر کھڑا دیکھ رہا تھا اور اُلجھ رہا تھا، اس نے تھوڑی دیر تک انتظار کیا اور پھر بولا کہ "ہٹو یہاں سے چلے جاؤ" ایک لڑکے نے کہا کہ "کیا تمہارے باپ کی سڑک ہے جو چلے جائیں"

کمار کو جواب سننے کی تاب کہاں تھی۔ اس نے بڑھکر حملہ کر دیا۔ یہ دونوں لڑکے بھی کمزور نہ تھے، اس لئے آپس میں

خوب لڑائی ہوئی اور چیخ پکار میں محلہ کے لوگ بھی جمع ہو گئے، لیکن کسی نے بیچ بچاؤ نہیں کیا، بلکہ لڑکوں کو اور شہ دیتے رہے۔ آخر کار کمار کو ان دونوں لڑکوں نے زمین پر زور سے پٹخ دیا اور سب لوگ قہقہہ مار کر ہنسنے لگے۔

جس وقت یہ جھگڑا ہو رہا تھا مسز شرما اپنے بچّہ کی بدمزاجی کا رُخ بدلنے کے لئے نفسیات کی کتابوں کا مطالعہ کر رہی تھی۔ آخر کار جب کمار پٹ پٹا کر روتا ہوا اُس کے پاس آیا تو وہ گھبرا گئی اور حال معلوم کرنے کے بعد محلہ والوں کو بہت بُرا کہا اور آخر کار اس نے فیصلہ کیا کہ ایسے جاہل آدمیوں کے محلہ میں اس کا بچّہ کبھی اچھی تربیت حاصل نہیں کر سکتا اور نہ اس کی بدمزاجی دور ہو سکتی ہے۔

دوسرے دن وہ اس محلہ سے اُٹھ کر کسی دوسری جگہ چلی گئی اور یہاں کی عورتیں مسز شرما کے نفسیاتی ہدایات سے محروم ہو گئیں، لیکن اسی کے ساتھ یہ بھی ہوا کہ محلہ میں پھر کوئی جھگڑا اس قسم کا پیدا نہیں ہوا اور مسز شرما کی آمد سے قبل جو سکون پایا جاتا تھا وہ پھر لوٹ آیا

لینن اور اسٹالین کا فرق

۱۴ء کی جنگ کا اختتام لینن اس طرح چاہتا تھا کہ نہ تاوان جنگ کسی سے لیا جائے اور نہ کسی ملک کے کسی حصہ پر قبضہ کیا جائے۔

۳۹ء کی جنگ کے اختتام پر اسٹالین نے اسکے برخلاف تاوان جنگ پر بھی زور دیا اور دوسروں کی زمین پر قبضہ کر لینا بھی چاہا۔

لینن، زار کی حکومت کا اس لئے مخالف تھا کہ وہ پولینڈ کے دو ٹکڑے کر دینا چاہتی تھی۔

اسٹالین نے ہٹلر کے ساتھ ملکر اسکے دو ٹکڑے کر دئے۔

لینن چاہتا تھا کہ انقلاب کی طرف لوگ خود مایل ہوں۔

اسٹالین نے اس کے لئے فوج اور پولیس کی طاقت بھی استعمال کی۔

لینن اسے پسند کرتا تھا کہ حکومت سے مخالف پارٹی کو بالکل نکال دیا جائے، چنانچہ اس نے اسی غرض سے ماسکو میں مخالف پارٹی کے اخبار کے اجرا پر زور دیا۔

اسٹالین نے خیال و تحریر کی اس آزادی کو چھین لیا۔

لینن چاہتا تھا کہ سماج جماعتی تفریق سے بالکل خالی ہو اور تمام افراد ایک ہی درجہ کے سمجھے جائیں۔

اسٹالین نے ایک نیا درجہ سویٹ امرا کا قایم کیا ہے جو قوت تو کسی قسم کی نہیں رکھتے، لیکن زندگی بڑے عیش سے گزارتے ہیں۔

لینن: زاریت کو بہت بُرا سمجھتا تھا

اسٹالین، پیٹر اعظم، کیتھرائن اور زاریت پسند امراء اور جنرلوں کا مداح ہے۔

لینن مذہب کو ختم کر دینا چاہتا تھا۔

اسٹالین نے روسی کنیسا کو اپنی حکومت کا ذریعہ بنا رکھا ہے،

لینن سے لوگ محبت کرتے تھے۔

اسٹالین سے ڈرتے ہیں۔

گیتوں کی تعریف اور اسکی خصوصیات

(بہ سلسلۂ ماسبق)

خسرو علیہ الرحمہ ۔ یہ صورت اس وقت تک قایم رہی جب تک کہ مسلمان اس ملک میں نہیں آئے۔ جب مسلمان آئے تو زبانوں میں پھر ایک امتزاج شروع ہو گیا۔ عربی اور فارسی کے الفاظ تو پہلے ہی سے یہاں کی زبانوں میں شامل ہو چکے تھے جب مسلمان ہندوستان میں رس بس گئے تو انھوں نے عربی فارسی اور ترکی کو چھوڑ کر ہندی کو بطور زبان کے اختیار کر لیا۔ دہلی اور اس کے گرد کی زبان ہندی یا ہندوی تھی۔ خسرو کی شاعری اسی زبان میں ہے اور وہی صحیح معنوں میں ہندی کے پہلے شاعر ہیں۔ خسرو کی ایک پہیلی ملاحظہ ہو:

فارسی بولے آئینہ ترکی بولے پائینہ
ہندی بولتے آرسی آئے مکھ دیکھے جو اسے بتائے

آج سے کوئی پچیس برس پہلے علیگڈھ میں سلسلہ کلیات خسرو کے نام سے ایک بہت ہی قابل قدر کام ہوا ہے علیگڈھ نے حضرت امیر خسرو کی مثنویوں اور فارسی کلام پر جو تحقیقی کام کیا ہے وہ ایک کارنامہ کی حیثیت رکھتا ہے۔ لیکن تعجب اور افسوس کی بات ہے کہ ان کے ہندی یا ہندوستانی کلام پر کہیں کسی نے توجہ نہیں کی۔ ایک جلد جواہر خسروی کے نام سے ۱۹۱۹ء میں شایع ہوئی۔ یہ حضرت امیر خسرو کی مختلف بکھری ہوئی نظموں پر مشتمل ہے جس پر مولوی امین صاحب چڑیا کوٹی نے نہایت قابلانہ مقدمہ و تبصرہ لکھا ہے لیکن وہاں بھی گیتوں کے متعلق کچھ مواد نہیں ملتا۔ مولوی صاحب کو افسوس ہے کہ "حضرت امیر خسرو کے ہندی کلام کا ذخیرہ فارسی نظم کے مجموعۂ کلام سے بہت زیادہ تھا جو اب بالکل مفقود ہے"۔ علامہ اوحدی کے حوالہ سے لکھتے ہیں "حضرت خسرو کے ہندی کلام کا حصہ فارسی کلام سے بہت زیادہ تھا جو ہمارے لئے ایک افسانہ سے زیادہ حیثیت نہیں رکھتا۔ حضرت امیر خسرو کا ہندی کلام جو کچھ ہاتھ آیا ہے علاوہ چیستان اور کہ مکرنیوں کے چند اشعار متفرق اور ایک فارسی ہندی ملی ہوئی غزل ہے جو اکثر تذکروں میں پائی جاتی ہے۔"

خسرو کی وہ مبارک ہستی ہے جس نے تاریخ کے صحیح رجحانات کو پہچانا اور ملک کی مشترک تہذیب کی ترقی میں ان کا خاص حصہ ہے۔ وہ وطن کی محبت کو ایمان سمجھتے تھے انھوں نے ہندو مسلمانوں کی مشترک زبان کی بنیادیں قایم کرنے اور اتحاد خیال پیدا کرنے میں جو حصہ لیا ہے وہ کسی تفصیل کا محتاج نہیں۔ ان کی شاعری ایک طرف بحیثیت مجموعی ہندوستان کے اس

دلچسپ دور کا آئینہ ہے جب ملک کے مختلف عناصر میں امتزاج اور اختلاط ہو رہا تھا اور اہل ملک کے لئے زبان اور جذبات وخیالات کی آمیزش ضروری تھی۔ گویا ان کی شاعری حالات و ماحول کا ماحصل تھی۔

آپ شیخ نظام الدین اولیا کے خاص مریدوں میں سے تھے۔[1] آپ نے موسیقی میں بڑی جدتیں پیدا کیں اور کچھ گیت بھی لکھے جن میں سے ایک گیت آجکل جھولے کے دنوں میں عورتیں گاتی ہیں:

جو پیا آون کہہ گئے اجہوں نہ آئے سوامی ہو

اے، جو پیا آون کہہ گئے

آون آون کہہ گئے آئے نہ بارہ ماس

ان کے ہندی گیت جو انھوں نے اپنے پیر خواجہ نظام الدین اولیا، کی یاد میں لکھے ہیں، ان میں سے بعض یہ ہیں:۔[2]

حضرت خواجہ سنگ کھیلئے دھمال

باعث خواجہ مل بن بن آیو تا میں

حضرت رسول صاحب جمال ———— حضرت خواجہ سنگ

عرب یار تیرو سنت بنایو

سدا رکھئے لال گلال ———— " " "

چوڑیاں پھوڑوں پلنگ پر ڈاروں

اس چولی کو میں دوں گی آگ لگائے

کیسے گھر دینی

سونی سیج ڈراون لاگے اگن موہے ڈس ڈس جائے

مورا جوبنا نویلرا بھیو ہے گلال

ان گیتوں میں عورت کی طرف سے محبوب کے لئے عشق کا اظہار ہوا اور یہ ذہنیت وہی ہے جو آگے چل کر بھگتی کال کے ہندو شعراء اور صوفیائے کرام کے گیتوں میں نظر آئے گی۔ تصوف کے اس رنگ کے علاوہ امیر خسرو نے گھریلو گیت بھی لکھے۔ ان کا ایک بہت مشہور گیت سوال جواب کی صورت میں جھولے کا وہ گیت ہے جسے لڑکیاں اکثر جھولا جھولتے وقت گاتی ہیں:۔[3]

اماں میرے باوا کو بھیجو جی کہ ساون آیا (یعنی مجھے آکر لے جاؤ)

بیٹی تیرا باوا تو بڈھا ری " " (یعنی وہ کیسے آسکتا ہے)

اماں میرے بھائی کو بھیجو جی " "

---

[1] جواہر خسروی صفحہ ۵۲ — [2] آب حیات

بیٹی تیرا بھائی تو بالا ری " " (یعنی وہ اکیلا کیسے آئے)
اماں میرے ماموں کو بھیجو جی " " (یعنی وہ تو آسکتا ہے)
بیٹی تیرا ماموں تو بانکا ری " " (یعنی وہ میری کب سنے گا)

گیت کی زبان چھ سو برس پرانی ہونے کے باوجود ٹھیٹھ ہندوستانی معلوم ہوتی ہے۔ اس قسم کے اور نہ معلوم کتنے گیت ہوں گے جن کا پتہ چلنا مشکل ہے۔

بھگتی کال کے شعرا۔ خسرو کے بعد کسی شاعر نے صدیوں تک اس زبان میں شعر نہیں کہے اس لئے کھڑی بولی تحریری زبان نہ بن سکی۔ لیکن مختلف صوبوں میں پراکرتوں کی بگڑی ہوئی شکل میں عوام ضروری شاعری کرتے رہے اور یہی شاعری ہندوستان کے ہر گوشہ میں گائی جاتی تھی لیکن پڑھے لکھے ہندوؤں نے ایک ایسی زبان شاعری کے لئے استعمال کی جو ایک طرف تو عام فہم تھی اور دوسری طرف اس میں ادبیت اور موسیقی کے تمام لوازم موجود تھے۔

خسرو کے بعد سے اُسوقت تک جب اُردو شاعری نے دکن، پنجاب، سندھ یا دہلی میں جنم لیا اور سلاطین گولکنڈہ و بیجاپور نے اپنے عہد کے شعرا کے ہاتھوں اسے پروان چڑھانا شروع کیا۔ کوئی دو سو سال کا زمانہ گزرا ہے یہ وہ زمانہ تھا جب مسلمانوں کی سلطنت قایم ہو جانے سے ہندوؤں میں مذہبی احساس تیز ہو گیا اور اسلام کے بڑھتے ہوئے اثرات سے محفوظ رہنے کے لئے علاوہ مذہبی مبلغین کے ہندو شعرا نے بھی اس تحریک کو مدد پہونچائی، جن میں ودیاپتی، چندی داس، گورکھ ناتھ، تلسی داس، سور داس، کبیر، میرا بائی اور گرو نانک وغیرہ کے نام بہت نمایاں ہیں۔ ان کی شاعری مذہبی شاعری ہے۔ جس کا سب سے زیادہ اہم اور مشترک جذبہ ترک دنیا اور عبادت ہے۔

ہندو دھرم کا پرچار کرنے والوں میں کچھ کا رجحان رام چندر جی کی بھگتی کی طرف تھا اور بعض کا کرشن جی کی طرف۔ رام چندر جی اجودھیا کے رہنے والے تھے، اس لئے رام بھگتی والوں نے جن میں تلسی داس سب کے سرتاج ہیں، اودھی زبان میں شاعری کی اور چونکہ کرشن جی متھرا کے رہنے والے تھے اس لئے کرشن کے متقدمین نے برج بھاشا میں ان کے گن گائے۔

بھگتی کال کے شعرا کی تفصیل غیر ضروری ہے لیکن موضوع اور زبان کے اعتبار سے ان پر ایک اُچٹتی نظر ڈال لینا زیادہ نامناسب نہ ہوگا۔ ان میں سب سے پہلے ودیاپتی کا نام آتا ہے۔ چودھویں صدی کے آخر میں پیدا ہوئے۔ انھیں بنگالی اپنا شاعر سمجھتے تھے۔ لیکن گریرسن کی تحقیقات کے بموجب وہ ہندی کے شاعر ہیں۔ ودھیاپتی کی شاعری رادھا اور کرشن کے قدموں پر عقیدت اور عبودیت کی ایک پیش کش ہے۔ بہار میں ان کے گیت اتنے ہی مقبول ہیں جتنے میرا جی، تلسی داس اور سور داس کے۔ ہمارے صوبہ میں آجتک گیتوں میں ان کے آرٹ کے اتباع کی جھلک نظر آتی ہے، عورت اور مرد کی شکل میں روح اور خدا کے تعلق کو مان کر بھگتی کا راستہ تلاش کیا گیا۔ اس زمانہ میں اس قسم کی شاعری کی قبولیت اور ترویج کی ایک وجہ یہ بھی ہوئی کہ مسلمان فاتحین کے اتباع میں جہاں اور اثرات پیدا ہوئے انھیں میں ایک

تصوفانہ رنگ بھی ہے۔ تصوف میں معشوق حقیقی اور بندے کے تعلقات بھی عاشقانہ شاعری کے ذریعہ ظاہر کیے جاتے ہیں یہ ذریعہ ہندی شاعری میں پہلے ہی سے موجود تھا اور کچھ اس اتباع نے اسے اور مقبول بنایا۔"

سورداس بھی اسی قبیل کے شاعر ہیں۔ ان کا زمانہ شاہنشاہ اکبر کا زمانہ ہے۔ یہ پہلے شاعر ہیں جنھوں نے برج بھاشا کو ادبی حیثیت بخشی۔ ان سے پہلے برج بھاشا ایک بولی تھی یا گیتوں میں استعمال ہوتی تھی۔ وہ جانتے تھے کہ مذہب کی تبلیغ کا آسان ترین طریقہ عوام کی زبان ہے۔

اب سورداس کے دو گیت ملاحظہ ہوں، پہلا گیت امین راگنی میں ہے:

ناتھ اناتھن کی سدھ لیجئے	اے مالک ہم لوگوں کی خبر لو کہ جن کا کوئی نہیں ہے۔
گوپی گائے گوال گوسُت سب دین ملین نیہہ چھیجے	گوپی۔ گوالے سب آپ کے غم میں روز بروز گھٹتے چلے جا رہے ہیں۔
نین سجل دھارا بارھی اَت بُودت برج کن کر گہ لیجئے	آنکھوں سے پانی کے دریا بہ رہے ہیں یہاں تک کہ برج ڈوبا جاتا ہے آپ کیوں آکر ہمارے ہاتھ نہیں پکڑ لیتے۔ اے لوگوں میری غرض سنو
اتنی بنتی سنو ہماری بارک ہوں پتیاں لکھ دیجئے	ہماری طرف سے خط لکھ دو کیونکہ ہم خود بچے ہیں۔ اپنے کنول جیسے قدموں
چرن کمل درشن نو نوکا کرو تاں سندھ جگت جش لیجئے	کے درشن دیجئے اور اے رحم و کرم کے سمندر ہماری چھوٹی سی ناؤ بچا کر دنیا پر احسان کیجئے۔
سورداس پربھو آس ملن کی ایک بار آون برج کیجئے	سورداس کہتے ہیں کہ اے پربھو ملنے کی ہمیں امید ہے ایک بار برج آنے کا وعدہ کیجئے۔

تاہم میرا کے گیت بازاروں، گلیوں اور سینماؤں میں گائے جاتے اور ایک وجدانی کیفیت سے سنے جاتے ہیں۔ اسلوب بیان میں بہت تھوڑا سا فرق ہے۔ دونوں کرشن جی کو محبوب کی شکل میں دیکھتے ہیں، دونوں کے یہاں مرموزیت پوری شدت کے ساتھ موجود ہے میرا بائی کے گیتوں میں نہ ریت شاستر (قواعد عروض) اور نہ النکار شاستر (تشبیہ و استعارات)۔ دوسرے بھگتی شعراء ان کی طرح معانی و بیان کے میدانوں میں چوکڑی بھرتے پھرتے ہیں اور تھک کر دیں سو رہتے ہیں، لیکن میرا رات کی تاریکی میں بھی پیہو پیہو کی پکار سے معمور رکھتی ہے۔

کبیر۔ سورداس اور میرا بائی کی طرح کبیر بھی ہندی کے بھگتی شعراء میں صف اول میں نظر آتے ہیں۔ ان میں مرموزیت کا رنگ اتنا گہرا نہیں ہے جتنا دوسروں میں۔ وہ موحد ہیں اور خدا کو رام۔ بھگوان وغیرہ ناموں سے یاد کرنے میں بھی کوئی باک محسوس نہیں کرتے۔ کبیر کی پیدائش ان کی پرورش ایک مسلمان گھرانے میں ہوئی اس لئے انکے دل و دماغ پر توحید و وحدانیت کا اثر تھا۔ لیکن یہ وہ زمانہ تھا کہ ہندو مصلحین بھی اسلام کی توحید و مساوات کی تعلیم کے زیر اثر کثرت میں وحدت کا جلوہ دیکھ رہے تھے۔ کبیر کی شاعری زیادہ تر دوہوں پر مشتمل ہے گیت بھی ہیں لیکن بہت کم۔ جو ہیں بھی ان میں بھگتی اور پریم کم اور ترک دنیا کی تعلیم زیادہ ہے ان پر صوفیائے کرام اور ہندو مصلحین دونوں کا اثر پڑا۔

کبیر کے گیتوں میں ایک لطف ضرور آتا ہے لیکن وہ جذبات میں ارتعاش پیدا نہیں کرتے۔ ان کے یہاں وعظ کی کیفیت محسوس ہوتی ہے۔ جذبات میں کوئی تلاطم نہیں پاتا، انسان سوچنے لگتا ہے۔ کبیر کے گیت فنی اعتبار سے اور اپنی ظاہری شکل و صورت میں گیت ہیں، لیکن اصل میں دوہے کی ترقی یافتہ شکل ہیں۔

(باقی)

بسم اللہ بیگم

زبور اور توراۃ میری نظر میں

ساڑھے تیرہ سو برس سے تمام مسلمانوں کا ہم یہ عقیدہ کتابوں میں دیکھتے اور لوگوں سے سنتے آتے ہیں کہ حضرت داؤد علیہ السلام پر ایک کتاب خدا کی طرف سے اُتری تھی جس کا مخصوص نام زبور ہے۔ اور حضرت موسیٰ علیہ السلام پر بھی ایک کتاب اُتری تھی جس کا مخصوص نام "توراۃ" ہے۔ یہاں تک کہ شمس العلما حافظ نذیر احمد صاحب نے بھی اپنی مشہور کتاب "الحقوق والفرائض" میں فرمایا ہے:۔

"زبور حضرت داؤد علیہ السلام پر نازل ہوئی، توریت حضرت موسیٰ علیہ السلام پر، انجیل حضرت عیسیٰ علیہ السلام پر اور آخری قرآن مجید حضرت محمد صلی اللہ علیہ وسلم پر"

حضرت علامہ سید سلیمان ندوی نے بھی سیرۃ النبی کی چوتھی جلد (طبع دوم) میں صفحہ ۵۹۰ پر ایسا ہی لکھا ہے:

"نام کی تخصیص کے ساتھ قرآن پاک میں چار آسمانی کتابوں کا ذکر ہے۔ توراۃ جس کو ایک جگہ "صحف موسیٰ" کہا گیا ہے (اعلیٰ) اور حضرت داؤد کی زبور اور حضرت عیسیٰ کی انجیل اور خود قرآن۔ ان کے علاوہ ایک موقع پر صحف ابراہیم کا بھی ذکر ہے:

ان ہذا لفی الصحف الاولیٰ صحف ابراہیم وموسیٰ (اعلیٰ ۱) "یہ باتیں گزشتہ صحیفوں میں بھی ہیں، ابراہیم و موسیٰ کے صحیفوں میں"

ان کے ماسوا اجمال کے ساتھ دو موقعوں پر گزشتہ آسمانی کتابوں اور صحیفوں کے الفاظ ہیں:

"اولم تاتہم بینۃ مافی الصحف الاولیٰ" (طٰہٰ ۸) | "کیا انکو اگلے صحیفوں میں جو کچھ ہے اس کی گواہی نہیں پہونچی؟"

"وانہ لفی زبرالاولین" (شعرا ۱۱) | "اور بے شبہ یہ پہلوں کی کتابوں میں مذکور ہے"

یہ خیال کہ حضرت داؤد علیہ السلام پر جو کتاب اُتری تھی اُس کا مخصوص نام "زبور" ہے، صحیح نہیں معلوم ہوتا اور یہ بھی صحیح نہیں معلوم ہوتا ہے کہ حضرت موسیٰ علیہ السلام پر "ایک کتاب" اُتری تھی اور اس کا مخصوص نام "توراۃ" ہے۔ آیئے ذرا اس موضوع پر قرآن کی روشنی میں غور و فکر سے کچھ کام لیا جائے۔

یہود و نصاریٰ "قرآن" کے سوا تمام صحایف کو "بائبل" (BIBLE) کہتے ہیں، بائبل سے عام طور پر مسلمان وہ کتاب مراد لیتے ہیں، جو حضرت مسیح ابن مریم علیہ السلام پر نازل ہوئی تھی اور جسے قرآن نے "انجیل" کہا ہے مگر یہ بالکل غلط ہے۔

"بائبل" جرمن لفظ ہے اور اس کے معنی صرف "کتاب" کے ہیں مگر اب اس لفظ کا اطلاق ہر کتاب پر نہیں ہوتا

بلکہ صرف اُس پر جس میں خدا کی بھیجی ہوئی ہدایتیں اور وحیاں درج ہیں۔

علمائے یہود و نصاریٰ نے "بائبل" کو اُن تمام کتابوں کا مجموعہ قرار دیا ہے جو قرآن سے پہلے نازل ہوئی اور لکھی گئی ہیں۔ انھوں نے "بائبل" کو دو حصوں میں تقسیم کیا ہے ایک عہد عتیق (Old Testament) کہلاتا ہے جس کے معنی "پُرانے عہد نامے" کے ہیں۔ اس حصے میں وہ کتابیں داخل ہیں جو حضرت مسیح ابن مریم علیہ السلام سے پہلے انبیائے بنی اسرائیل کو ملی تھیں۔ دوسرا حصہ عہد جدید (New Testament) کہلاتا ہے جس کے معنی "نئے عہد نامے" کے ہیں۔ اس حصے میں وہ کتاب بھی ہے جو حضرت عیسیٰ علیہ السلام کو ملی تھی جس کو قرآن نے "انجیل" کہا ہے اور وہ کتابیں بھی جو حضرت عیسیٰ علیہ السلام کے اقوال و افعال سے متعلق اُن کے حواریین کے قلم سے کتابوں یا رسایل کی صورت میں لکھی گئی ہیں۔

"نئے عہد نامے" سے ہمیں بحث نہیں ہے اس لئے کہ اُن کا تعلق حضرت مسیح ابن مریم علیہ السلام سے ہے اور انکے متعلق ہم کو معلوم ہے کہ اُن پر ایک کتاب اُتری تھی جس کا مخصوص نام صاف طور سے قرآن نے "انجیل" بتایا ہے۔ رہے "پُرانے عہد نامے" سو "عہد عتیق" کو عیسائی علما تین حصوں میں تقسیم کرتے ہیں اور ان کی تعداد ۳۹ قرار دیتے ہیں:

(الف) اول "قانون" جس میں حضرت موسیٰ علیہ السلام کی پانچ کتابیں ہیں:

(۱) کتاب پیدائش - (۲) کتاب خروج - (۳) کتاب احبار - (۴) کتاب اعداد - (۵) کتاب استثناء

(ب) دویم بارہ کتابیں مورخوں کی:-

(۱) کتاب یوشع - (۲) کتاب قضات - (۳) کتاب روث - (۴) کتاب شموئیل اول - (۵) کتاب شموئیل دویم - (۶) کتاب سلاطین اول - (۷) کتاب سلاطین دویم - (۸) تواریخ ایام اول - (۹) تواریخ ایام دویم - (۱۰) کتاب عزرا۔ (۱۱) کتاب نحمیا - (۱۲) کتاب استیر -

(ج) سویم بائیس ۲۲ کتابیں نظم و نثر انبیاؤں کی:-

(۱) کتاب ایوب - (۲) زبور داؤد - (۳) امثال سلیمان - (۴) واعظ سلیمان (۵) سرود سلیمان - (۶) کتاب اشعیاہ (۷) کتاب یرمیاہ - (۸) نوحۂ یرمیاہ - (۹) کتاب حزقیل (۱۰) کتاب دانیال - (۱۱) کتاب ہوشع - (۱۲) کتاب یوئیل - (۱۳) کتاب عاموس - (۱۴) کتاب عوبدیاہ - (۱۵) کتاب یوناہ - (۱۶) کتاب میکاہ - (۱۷) کتاب ناحوم - (۱۸) کتاب حبقوق - (۱۹) کتاب صفنیاہ - (۲۰) کتاب حگی - (۲۱) کتاب ذکریا - (۲۲) کتاب ملاکی — یہ کل اُنتالیس ۳۹ ہوئیں -

علمائے یہود "عہد عتیق" کو چار حصوں میں تقسیم کرتے ہیں اور ان کی تعداد چوبیس فرماتے ہیں:

(الف) اول "قانون" جس میں پانچ کتابیں حضرت موسیٰ علیہ السلام کی ہیں:-

(۱) کتاب پیدائش - (۲) کتاب خروج - (۳) کتاب احبار - (۴) کتاب اعداد - (۵) کتاب استثناء -

(ب) دوئم اگلے پیغمبروں کی کتابیں:۔

(۶) کتاب یوشع ۔ (۷) کتاب قضات ۔ (۸) دونوں شموئیل ۔ (۹) دونوں سلاطین ۔

(ج) سوئم پچھلے پیغمبروں کی کتابیں:۔

(۱۰) کتاب اشعیاہ ۔ (۱۱) کتاب یرمیاہ ۔ (۱۲) کتاب حزقیل ۔ (۱۳) بارہ چھوٹے پیغمبروں کی کتابیں۔

دوسری اور تیسری قسم کی کتابوں کو یہود "نبئیم" کہتے ہیں ۔ چوتھی کو "کتبیم" کہتے ہیں اور یونانی میں جن کو Hagiographa کہتے ہیں وہ یہ ہیں:۔

(۱۴) کتاب زبور ۔ (۱۵) امثال سلیمان (اسی کو غزل الغزلات بھی کہتے ہیں) ۔ (۱۶) کتاب ایوب ۔ (۱۷) کتاب روث۔

(۱۸) نوحہ یرمیاہ ۔ (۱۹) کتاب واعظ ۔ (۲۰) کتاب استیر ۔ (۲۱) کتاب دانیال ۔ (۲۲) کتاب عزرا (۲۳) کتاب نحمیا ۔

(۲۴) دونوں کتابیں تاریخ کی ۔ یہ چوبیس کتابیں ہوتی ہیں ۔ ان دونوں فہرستوں کے دیکھنے سے معلوم ہوتا ہے کہ بمقابلہ عیسائی علماء کے علمائے یہود کئی کتابوں کو ایک کتاب تسلیم کرتے ہیں۔ جس وجہ سے یہودیوں کے یہاں تعداد میں سترہ کتابیں مثلاً دوسرے سلسلہ میں حضرت شموئیل علیہ السلام کی دو کتابوں کو یہود ایک مانتے ہیں یا تیسرے سلسلے میں چند کتابوں کو ملا کر وہ "زبور" کہتے ہیں ۔ اس لئے کہ ان میں سے حضرت داؤد پر جو کتاب اتری تھی وہ پہلی تھی جو "زبور" کہی جاتی تھی اور "زبور" عبرانی میں "کتاب" کو کہتے ہیں ۔ لہٰذا وہ کتاب زبور یعنی محض کتاب کے نام سے مشہور ہوئی اور یہی برابر کہلاتی چلی آئی ۔ غرض اس طرح اختصار کرنے میں عیسائیوں کے بمقابلہ یہودیوں کے یہاں صحائف کی تعداد گھٹ کر چوبیس ہوگئی ہے بہرحال! اس سے بحث نہیں کہ کتابوں کی صحیح تعداد کیا ہو البتہ اس تفصیل سے یہ اندازہ ضرور ہو جاتا ہے کہ انبیائے بنی اسرائیل پر جو صحیفے اترے ہیں وہ موجود ہیں اور یہاں اس سے بحث نہیں کہ وہ محرف ہیں یا غیر محرف ۔ قرآن میں ان کتابوں کی تفصیل مذکور نہیں، لیکن اجمالاً ان کا حوالہ ضرور پایا جاتا ہے مثلاً:۔

"ولقد ارسلنا رسلاً من قبلک منھم من قصصنا علیک ومنھم من لم نقصص علیک" (مومن ۱۴)

"یا ایھا الذین آمنوا آمنوا باللہ ورسولہ والکتٰب الذی نزل علیٰ رسولہ والکتٰب الذی انزل من قبل (النساء ۲۰)"

"قولوا! امنا باللہ وما انزل علینا وما انزل الیٰ ابراھیم واسمٰعیل واسحٰق ویعقوب والاسباط وما اوتی موسیٰ وعیسیٰ وما اوتی النبیون من ربھم لانفرق بین احد منھم ونحن لہ مسلمون"

اور ہم نے آپ سے پہلے بہت سے رسول بھیجے ہیں جن میں سے کچھ تو وہ ہیں جنکا ذکر ہم نے آپ سے کیا ہے اور کچھ وہ ہیں جنکا ذکر نہیں کیا۔"

"اے مسلمانو! ایمان لاؤ اللہ پر اور اسکے رسول پر اور اس کتاب پر جو اس رسول پر نازل ہوئی اور ان کتابوں پر بھی جو کہ اس سے پہلے نازل ہو چکی ہیں۔"

"کہو کہ ہم ایمان لاتے ہیں اللہ پر اور اس کتاب پر جو ہم کو دی گئی اور اس پر بھی جو ابراہیم اور اسمٰعیل اور اسحٰق اور یعقوب اور انکی اولاد پر اتری تھی اور اس پر بھی جو اور نبیوں پر انکے پروردگار کی طرف سے اتری تھی اس طور پر کہ ان میں سے ہم کسی ایک میں بھی ذرہ برابر تفریق نہیں کرتے اور ہم تو اللہ کے فرمانبردار ہیں۔"

لہذا مسلمانوں کو یہ ماننے بغیر چارہ نہیں کہ بعض اُن نبیوں کو جن کا نام "قرآن" میں لیا گیا ہے اور بعض دوسرے نبیوں کو بھی جن کا نام نہیں لیا گیا ہے، الہامی صحیفے ضرور دیئے گئے۔

اب آیئے اصل موضوع کی طرف۔ کہ کیا حضرت داؤد علیہ السلام پر جو مخصوص کتاب نازل ہوئی تھی اُس کا مخصوص نام "زبور" ہے؟ سو اوپر کی سطور سے ظاہر ہے کہ عبرانی میں "زبور" دراصل "کتاب" کو کہتے ہیں۔ "زبور" کوئی مخصوص نام نہیں ہو۔ چنانچہ حضرت داؤد علیہ السلام پر جو کتاب اُتری تھی وہ بنی اسرائیل میں زبور کے نام سے مشہور ہوئی اور اسی وجہ سے قرآن نے بھی اس کو "زبور" یعنی محض کتاب کہا ہے ورنہ زبور کوئی خاص نام نہیں ہے۔

مسلمانوں کا یہ عقیدہ کہ "زبور" مخصوص نام ہے اُس مخصوص کتاب کا جو حضرت داؤد علیہ السلام پر نازل ہوئی تھی، بالکل غلط بلکہ خلاف قرآن ہے۔ مسلمانوں کے عقیدہ کا دارومدار "قرآن" کی صرف اس ایک آیت پر ہے:

"وآتینا داؤد زبورا" (نساء ۲۳) — (اور ہم نے داؤد کو زبور دیا)

لوگوں نے سمجھا کہ قرآن نے زبور کے اُس خاص صحیفے کا جو حضرت داؤد کو عطا ہوا تھا مخصوص نام بتایا ہے درانحالیکہ اس آیت کا مفہوم صرف یہ ہے کہ ہم نے حضرت داؤد کو ایک کتاب دی تھی۔ اس خیال کی تصدیق دو آیات سے ہوتی ہے۔ ایک جگہ آنحضرت صلعم کو تشفی دی گئی ہے کہ:

"فان کذبوک فقد کذب رسل من قبلک جاء و بالبینٰت والزبر والکتٰب المنیر" (آل عمران ۱۹)

سو اگر لوگ آپ کو جھٹلا دیں تو بہت سے ایسے پیغمبروں کی تکذیب کی جا چکی ہے جو آپ کے پہلے معجزات اور صحیفے اور روشن کتابیں لیکر آئے تھے۔

یہاں "زبر" کے معنی "کتابوں" ہے چنانچہ خود حضرت علامہ سید سلیمان ندوی نے بھی جیسا کہ گزشتہ اقتباس سے ظاہر ہوتا ہے یہی معنی لئے ہیں۔ علامہ موصوف نے "زبر" کے لفظ کی موجودگی قرآن میں ایک جگہ بتائی ہے مگر یہ خیال صحیح نہیں ہے۔ اسی طرح انکا یہ قیاس اور خیال بھی درست نہیں کہ قرآن میں انفرادا صرف صحیفہ ابراہیم و موسیٰ کا ذکر آیا ہے یا نام کی تخصیص کے ساتھ اور کسی پیغمبر کی کسی مخصوص کتاب کا ذکر قرآن میں نہیں ہے۔ حضرت یحیٰ علیہ السلام کی کتاب کا ذکر بھی قرآن میں موجود ہے۔ سورہ مریم کے پہلے ہی رکوع کی آخری سطروں میں ارشاد ہوا ہے:۔ "یحیٰ اخذ الکتٰب بقوۃ" (اے یحیٰ کتاب کو مضبوطی سے پکڑلو)

دوسری آیت سورۂ شعرا کی جو مولانا محترم نے پیش کی ہے یہ ہے:۔

"وانہ لتنزیل رب العالمین - نزل بہ الروح الامین علیٰ قلبک لتکون من المنذرین - بلسان عربی مبین وانہ لفی زبر الاولین" (شعرا - ۱۱)

یہ قرآن رب العالمین کا نازل کیا ہوا ہے، اسکو امانتدار فرشتہ لایا ہے آپکے قلب پر صاف عربی زبان زبان میں تاکہ آپ منجملہ ڈرانے والے کے ہوں اور یہ وہی ہے جو اگلے صحیفوں میں ہے۔

متذکرہ بالا دونوں آیتوں سے صاف معلوم ہوتا ہے کہ "زبور" کسی مخصوص کتاب کا نام نہیں بلکہ محض "کتاب" کو کہتے ہیں اس لئے قرآن سے پہلے کی تمام کتابوں کو "زبر الاولین" کہا گیا ہے لہذا "زبور" کا لفظ جو حضرت داؤد علیہ السلام کے ساتھ سورہ نساء میں

آیا ہے اُس میں زبور سے مراد قرآن اور انجیل کی طرح کوئی مخصوص کتاب نہیں ہے بلکہ صرف مطلب یہ ہے کہ حضرت داؤد علیہ السلام کو بھی ایک کتاب دی گئی تھی۔ لہذا صحیفۂ داؤد کا نام زبور متعین کرنا درست نہیں۔

بالکل اسی طرح مسلمانوں کا عقیدہ ہے کہ حضرت موسیٰ علیہ السلام کو خداوند تعالیٰ کی طرف سے "ایک کتاب" دی گئی تھی اور اُس کا نام توراۃ ہے، حالانکہ یہ صحیح نہیں ہے۔ کیونکہ قرآن سے نہ تو یہ ظاہر ہوتا ہے کہ حضرت موسیٰ علیہ السلام کو ایک کتاب دی گئی تھی اور نہ یہ کہ وہ یا اُن میں سے کسی ایک کا نام توراۃ ہے البتہ خارجی طور پر یہ ثابت ہوتا ہے کہ موسیٰ علیہ السلام کو پانچ صحیفے عطا ہوئے تھے جن کا نام اوپر کی سطور میں آچکا ہے۔ نیز اُن میں سے کسی کا نام توراۃ نہیں ہے۔

قرآن مجید میں حضرت موسیٰ علیہ السلام کا تنہا یا بہ شمول حضرت ہارون علیہ السلام جو اُن کے بھائی اور معین و مددگار نبی بھی تھے، مع صحایف موسوی کے بیسیوں جگہ ذکر آیا ہے بلکہ یوں کہئے کہ قرآن میں جتنا ذکر حضرت موسیٰ علیہ السلام کا آیا ہے اور کسی نبی کا نہیں آیا ہے مگر کہیں کسی ایک جگہ بھی اُن کی کتابوں کا نام توراۃ نہیں بتایا گیا ہے۔ کہیں تو اُن کو "آیات" سے تعبیر کیا گیا ہے، کہیں فرقان سے موسوم کیا گیا ہے اور کہیں صرف "کتاب" کہا گیا ہے:-

"ثم بعثنا من بعدھم موسیٰ بآیتنا" (اعراف ۱۳) (پھر اُن کے بعد ہم نے موسیٰ کو آیات کے ساتھ بھیجا)

"ثم بعثنا من بعدھم موسیٰ و ہارون الیٰ فرعون وملائہ بآیتنا" (یونس ۸) ۔ (پھر ان کے بعد ہم نے موسیٰ اور ہارون کو بھیجا فرعون اور اس کے امراکی طرف آیات کے ساتھ) ۔ "ثم ارسلنا موسیٰ واخاہ ہارون بآیتنا و سلطان مبین" (مومنون ۳۰) (پھر ہم نے موسیٰ اور ان کے بھائی ہارون کو آیات (یعنی کتابوں) اور بڑی دلیلیں (یعنی معجزات) دے کر بھیجا"

ان مقامات پر "آیات" کا لفظ آیا ہے جس سے اس پر بھی روشنی پڑتی ہے کہ حضرت موسیٰ علیہ السلام کو ایک کتاب نہیں بلکہ متعدد صحیفے عطا ہوئے تھے۔

"ولقد آتینا موسیٰ و ہارون الفرقان" انبیاء ۔ (اور بیشک ہم نے موسیٰ اور ہارون کو فرقان دیا) ۔ "واذ آتینا موسی الکتٰب" بقرہ ۶ ۔ (اور جب ہم نے موسیٰ کو کتاب دی) ۔ "ولقد آتینا موسی الکتاب" (اور بیشک ہم نے موسیٰ کو کتاب دی) "قل من انزل الکتٰب الذی" ۔ انعام ۱۱ ۔ (پوچھئے کہ وہ کتاب کس نے نازل کی ہے جو موسیٰ لائے تھے؟) ۔ "ثم آتینا موسی الکتٰب" انعام ۱۹ ۔ (پھر ہم نے موسیٰ کو کتاب دی) ۔ "ولقد آتینا موسی الکتٰب" ہود ۱۰ ۔ (اور بیشک ہم نے موسیٰ کو کتاب دی) ۔ "وآتینا موسی الکتٰب" ۔ بنی اسرائیل ۱ ۔ (اور ہم نے موسیٰ کو کتاب دی) ۔ "ولقد آتینا موسی الکتٰب" (مومنون ۳) ۔ (اور بے شک ہم نے موسیٰ کو کتاب دی) ۔ "ولقد آتینا موسی الکتٰب" ۔ فرقان ۴ ۔ (اور بیشک ہم نے موسیٰ کو کتاب دی) ۔ "ولقد آتینا موسی الکتٰب" قصص ۵ ۔ (اور بیشک ہم نے موسیٰ کو کتاب دی) ۔ "ولقد آتینا موسی الکتاب" (سجدہ ۳) اور بیشک ہم نے موسیٰ کو کتاب دی ۔ "ولقد مننا علیٰ موسیٰ و ہارون .... وآتینھما الکتاب" (والصفّت ۴) ۔ اور بیشک ہم نے احسان کیا موسیٰ اور ہارون پر .... اور ہم نے اُن دونوں کو کتاب دی) "ولقد آتینا موسی الھدیٰ واورثنا بنی اسرائیل الکتاب" (مومن ۲) ۔ اور ہم نے وہ کتاب

بنی اسرائیل کو بہونچائی تھی) ۔ " ولقد آتینا موسیٰ الکتاب " (حم سجدہ ۶۰) - (اور بیشک ہم نے موسیٰ کتاب دی) ۔ " ومن قبلہ کتب موسیٰ " (احقاف -۲) - اور اس سے پہلے موسیٰ کی کتاب ہے ۔

آیات بالا سے ظاہر ہے کہ جہاں کہیں بھی حضرت موسیٰ علیہ السلام یا اُن کے ساتھ اُن کے بھائی حضرت ہارون علیہ السلام اور اُن کی کتاب کا ذکر "قرآن" میں آیا ہے وہاں کسی جگہ بھی "توراۃ" کا لفظ نہیں آیا ہے بلکہ "کتاب" کا اور چونکہ قرآن نے لفظ کتب جمع کے موقع پر بھی برابر استعمال کیا ہے مثلاً :-

" ولقد وصینا الذین اوتوا الکتب " (نساء ۱۹) اور بیشک ہم نے ان لوگوں کو بھی حکم دیا تھا جن کو آپ سے پہلے کتابیں دی گئی تھیں ۔ " الذین آتینھم الکتب من قبلہ " ۔ قصص ۶ - (جن لوگوں کو قرآن سے پہلے کتابیں دی ہیں) ۔ " ارسلنا رسلنا بالبینت و انزلنا معھم الکتب " (حدید -۳) - پیغمبروں کو بھیجا معجزات کے ساتھ اور اُن کے ساتھ کتابیں کیں ۔ " یا ایھا الذین آمنو - آمنو باللہ ..... والکتاب " (نساء -۲۰) اے مسلمانو ایمان لاؤ اللہ پر ..... اور کتابوں پر ۔ " ولقد ارسلنا نوحاً و ابراھیم اجعلنا فی ذریتھما النبوۃ والکتب " (حدید -۴) اور ہم نے نوح اور ابراہیم کو پیغمبر بنا کے بھیجا اور ہم نے اُن کی اولاد میں پیغمبری اور کتابوں کا نزول جاری رکھا ۔

لہذا مندرجہ بالا آیات سے یہ بھی استدلال کیا جا سکتا ہے کہ حضرت موسیٰ علیہ السلام کو چند کتابیں دی گئی تھیں ۔

حضرت موسیٰ علیہ السلام کی کتابوں کے سلسلے میں یہ دو آیتیں بھی قابل مطالعہ ہیں :

" ام لم ینبأ بما فی صحف موسیٰ و ابراھیم الذی وفیٰ " (نجم ۳) کیا اُن کو اس امر کی خبر نہیں پہونچی جو موسیٰ کے صحیفوں میں ہے و نیز ابراہیم کے بھی ؟

" ان ھٰذا لفی الصحف الاولیٰ صحف ابراھیم و موسیٰ " (اعلیٰ ۱) یہ مضمون اگلے صحیفوں میں بھی ہے یعنی موسیٰ اور ابراہیم کے صحیفوں میں ۔

حضرت علامہ سید سلیمان ندوی موصوف کا یہ خیال صحیح نہیں ہے کہ قرآن میں صرف ایک ہی جگہ "صحف موسیٰ" کہا گیا ہے بہر حال ! متذکرہ بالا آیتوں میں بھی حضرت موسیٰ علیہ السلام کی کتاب کو "توراۃ" نہیں بتایا گیا ہے بلکہ "صحف" کہا گیا ہے اور یہ "صحف" یہ بھی بتاتا ہے کہ ان کو کئی صحیفے ملے تھے ۔ یہاں یہ نہیں کہا جا سکتا کہ چونکہ حضرت موسیٰ علیہ السلام کے ساتھ حضرت ابراہیم علیہ السلام کا بھی ذکر تھا اس لئے "صحف" کہا گیا کیونکہ پہلی آیت میں صحف موسیٰ آیا ہے ۔ حضرت ابراہیم علیہ السلام کا ذکر بعد میں ہے ۔ صحف کا لفظ در اصل حضرت موسیٰ علیہ السلام ہی کے لئے ہے اس لئے کہ اُن کو پانچ پانچ صحیفے عطا ہوئے تھے ۔ اس سلسلے میں یہ آیت یا نص قطعی ملاحظہ ہو :-

" قال یا موسیٰ انی اصطفیتک علی الناس برسلتی وبکلامی فخذ ما آتیتک وکن من الشکرین وکتبنا لہ فی الالواح من کل شیٔ موعظۃ و تفصیلاً لکل شیٔ فخذھا بقوۃ وامر قومک ۔ (اعراف ۱۷) " ہم نے کہا کہ اے موسیٰ ہم نے تم کو امتیاز دیا ہے تمام آدمیوں پر پیغمبری اور ہمکلامی سے ۔ سو اس کو لو اور شکر کرو ۔ اور ہم نے چند کتابوں میں ہر قسم کی نصیحتیں اور ہر چیز کی تفصیل لکھ کر اُن کو دی کہ تو اس کو زور سے پکڑو اور اپنی قوم کو بتاؤ "

یہاں "الواح" کے معنی "کتابوں" کے سوا اور کیا ہونگے جبکہ "لوحِ محفوظ" کا ترجمہ "محفوظ کتاب" ہو سکتا ہے؟ نیز اس آیت سے سرسید کی بھی غلط فہمی دور ہو جانی چاہئے جیسا کہ اُنھوں نے حضرت موسیٰ علیہ السلام کی پہلی کتاب "کتاب پیدائش" کے ترجمے کے مقدمہ میں فرمایا ہے :-

"اس میں کچھ شک نہیں معلوم ہوتا کہ توریت کو حضرت موسیٰ علیہ السلام نے خود اپنے ہاتھ سے لکھا تھا اور اپنے مرنے کے قریب قبۃ الضمان میں تابوت سکینہ کے ساتھ رکھا تھا"

بہر کیف! متذکرہ بالا دونوں آیتوں میں حضرت موسیٰ علیہ السلام کی کتابوں کا حضرت ابراہیم علیہ السلام کے صحیفے کے ساتھ ذکر کرنا ہی ثابت کر رہا ہے کہ اور صحیفوں کی طرح حضرت موسیٰ علیہ السلام کے صحیفے بھی تھے اور "توراۃ" کوئی دوسری چیز ہے۔ ورنہ یہ کس درجہ عجیب بات ہے کہ "توراۃ" کا لفظ قرآن میں متعدد جگہ آیا ہے اور حضرت موسیٰ علیہ السلام کا بھی ذکر پچیسیوں جگہ ہے مگر کسی ایک جگہ بھی، کسی موقع پر بھی حضرت موسیٰ علیہ السلام کے صحیفوں کا نام "توراۃ" نہیں ظاہر کیا گیا ہے، حالانکہ "انجیل" کو حضرت عیسیٰ ابن مریم علیہ السلام کی کتاب کہا گیا ہے:

"وقفینا علیٰ آثارہم بعیسی ابن مریم مصدقاً لما بین یدیہ من التوراۃ وآتینٰہ الانجیل" (مایدہ - ۰)

(اور ہم نے اُن کے بعد عیسیٰ ابن مریم کو اس حال میں بھیجا کہ وہ اپنے سے قبل کی کتاب توراۃ کی تصدیق کرتے تھے اور ہمنے انکو انجیل دی)

"وقفینا بعیسی ابن مریم وآتینٰہ الانجیل" حدید - ۴ - (اور اُن کے بعد ہم نے عیسیٰ بن مریم کو بھیجا اور ہمنے انکو انجیل دی)

پھر کیا وجہ ہے کہ حضرت عیسیٰ علیہ السلام کے ذکر کے ساتھ تو خداوند تعالیٰ اُن کی کتاب انجیل کا ذکر کرتا ہے مگر حضرت موسیٰ علیہ السلام کے نام کے ساتھ "توراۃ" کا ذکر نہیں کرتا بلکہ اس کو آیات، فرقان اور کتاب کہتا ہے یا جہاں "توراۃ" کا ذکر کرتا ہے وہاں حضرت موسیٰ علیہ السلام کا ذکر نہیں کرتا ہے؟ اگر واقعتاً "توراۃ" وہی مخصوص کتاب ہوتی جو حضرت موسیٰ علیہ السلام پر نازل ہوئی تھی تو کہیں بھی تو پروردگارِ عالم دونوں کا یکجا ذکر کرتا؟ کس قدر تعجب کی بات ہے کہ اللہ تعالیٰ اپنے پیغمبر حضرت موسیٰ علیہ السلام کا نام لیتا ہے اور اُن پر نازل شدہ کتاب "توراۃ" کا بھی مگر نعوذ باللہ اس قدر گریز و احتیاط کے ساتھ کہ کسی جگہ بھی دونوں کو ایک دوسرے کے ساتھ منسوب ہونے نہیں دیتا نہ صرف اتنا بلکہ یہ امر بھی حد درجہ تعجب خیز ہے کہ خدا ہم مسلمانوں کو بیشمار پیغمبروں کی بعثت اور متعدد آسمانی صحیفوں کے نزول کی خبر دے کر اُن سب پر ایمان لانے کو کہے چنانچہ اُس نے پچیس پیغمبروں کے نام بھی گنائے مگر بیسوں آسمانی صحائف میں سے کیا بجز "توراۃ" اور "انجیل" کے کوئی کتاب اور ایسی نہ تھی جس کا وہ کسی ایک جگہ بھی ہم سے ذکر کرے؟ - لہٰذا یہ سمجھنا چاہئے کہ قرآن نے ضرور اشارہ کیا ہوگا مگر ہم اُسے سمجھ نہیں پاتے ہیں۔ بات یہ ہے کہ قرآن نے واضح بات کہی ہے اور اس کا یہ دعویٰ بالکل درست ہے کہ:-

"والکتٰب المبین" زخرف ۱ - (قسم اس واضح کتاب کی) - "تلک آیٰت القرآن وکتاب مبین" النمل ۱ - (یہ آیتیں ہیں قرآن کی اور واضح کتاب کی) - "ولقد انزلنا الیکم آیٰت مبیّنٰت" - نور - ۴ - (اور ہم نے تمہارے پاس کھلے کھلے احکام بھیجے ہیں)

" لقد انزلنا الیکم کتاباً فیہ ذکرکم افلا تعقلون" انبیاء ۱ - (ہم تمھارے پاس ایسی کتاب بھیج چکے ہیں کہ تمہیں سب ذکر اذکار ہے کیا پھر بھی تم کو عقل نہیں آتی؟) ــ پھر بات اصل یہ ہے کہ حضرت موسیٰ علیہ السلام پر ایک کتاب تو اُتری نہ تھی نیز اُن کا کوئی مخصوص نام تو متعین نہ تھا پھر قرآن میں اللہ تعالیٰ نام لے کر اس کا ذکر کیسے کرتا بجز اس کے کہ اُن کو کتاب کہہ کر اُن کا ذکر کرے؟ لہٰذا مسلمانوں کا یہ عقیدہ کہ حضرت موسیٰ علیہ السلام پر ایک کتاب نازل ہوئی تھی اور اُس کا مخصوص نام "توراۃ" ہے، قرآن سے ثابت نہیں۔

اب آیئے ذرا دیکھیں کہ "توریت" کیا ہے؟ سو بات یہ ہے کہ حضرت محمد صلی اللہ علیہ وسلم صرف کفار عرب کو اللہ کا پیغام پہونچانے نہیں آئے تھے بلکہ تمام دنیا کی ہدایت و رہبری کے لئے مبعوث ہوئے تھے اور "اسلام" تنہا کافروں اور مشرکوں کو مسلمان بنانے نہیں آیا تھا بلکہ صاحب شریعت اور اہل کتاب قوموں کو بھی اسی طرح "قرآن" آخری، مکمل اور باقی رہنے والی کتاب کی حیثیت سے تمام جہان کے لئے نازل ہوا تھا لہٰذا تمام لوگوں کو حکم عام ہوا کہ:-

"فتبعوا ملۃ ابراہیم حنیفا" آل عمران ۱۰ - (پس ملت ابراہیم کا اتباع کرو جو بالکل سیدھی ہے) - "ان الدین عند اللہ الاسلام" آل عمران - ۲ - (بلا شبہ دین اللہ کے نزدیک صرف اسلام ہی ہے) - اور اللہ تعالیٰ نے صاف صاف بتا دیا کہ:-

" ارسل رسولہ بالہدیٰ ودین الحق لیظہرہ علی الدین کلّہ" فتح ۴ وصف ۱ - (ہم نے رسول کو قرآن اور سچا دین دیکر بھیجا تاکہ وہ اُس کو تمام دینوں پر غالب کر دے) - اور رسول کو حکم ہوا کہ اعلان کر دو کہ:- "یا ایہا الناس انی رسول اللہ الیکم جمیعاً" اعراف (اے انسانی نسل کے لوگو میں تم سب کے لئے اللہ کا رسول بنا کے بھیجا گیا ہوں) - "جاء الحق وزہق الباطل" - بنی اسرائیل ۹ - (حق آگیا اور باطل گیا گزرا ہوا) ــ نہ صرف اتنا بلکہ یوں کہیے کہ ساری ابتدائی تمہیدیں محض دین اسلام اور مسلمانوں کے لئے تھیں جیسا کہ اس آیت سے ظاہر ہوتا ہے جس میں بتا دیا گیا ہے کہ مسلمانوں کے حقوق تمام ابتدائی الہامی صحائف میں محفوظ چلے آ رہے ہیں:-

" ان اللہ اشتریٰ من المؤمنین انفسہم واموالہم بان لہم الجنۃ .... وعداً علیہ حقاً فی التوراۃ والانجیل والقرآن ومن اوفیٰ بعہدہ من اللہ" - توبہ ۱۴ - (بلا شبہ اللہ نے مسلمانوں سے اُن کی جانوں کو اور اُن کے مالوں کو اس بات کے عوض خرید لیا ہے کہ اُن کو جنت ملے گی ---- اُن پر سچا وعدہ کیا گیا ہے توریت میں اور انجیل میں اور قرآن میں اور اللہ سے زیادہ اپنے عہد کو کون پورا کرنے والا ہے)

کیا اس آیت سے یہ سمجھا جائے کہ الہامی کتابوں میں صرف متذکرہ بالا تین ہی کتابیں نازل ہوئی ہیں؟ دراصل نزول قرآن کے وقت ضرورت تھی کہ اگلے رسولوں اور پیغمبروں کے ساتھ عام اگلی پچھلی کتابوں کا بھی ذکر کر دیا جائے تاکہ معلوم ہو سکے کہ یہ قرآن کوئی نئی اور انوکھی کتاب نہیں ہے، لہٰذا کہیں تو گول مول صرف اتنا ہی تذکرہ کافی سمجھا گیا کہ:-

" ہذا کتٰب انزلناہ مبرک مصدق الذی بین یدیہ" - انعام - ۱۱ - (یہ وہ کتاب ہے جس کو ہم نے نازل کیا ہے جو بڑی برکت والی ہے اور اپنے سے پہلے والی کتابوں کی تصدیق کرتی ہے) ... " والذی اوحینا الیک من الکتاب ہو الحق مصدقاً لما بین یدیہ" فاطر - ۴ - (اور یہ کتاب جو ہم نے آپ کے پاس وحی کے طور پر بھیجی ہے یہ بالکل ٹھیک ہے جو کہ اپنے سے پہلے والی کتابوں کی بھی تصدیق کرتی ہے)

" اللہ نزل احسن الحدیث کتٰباً متشابہاً مثانی" - زمر - ۳ - (اللہ نے بڑا اچھا کلام نازل کیا ہے جو ایسی کتاب ہے کہ باہم ملتی جلتی ہے بار بار دہرائی گئی ہے) -

اور کہیں صاف طور سے اُن صحائف کا بھی نام لینے کی ضرورت سمجھی گئی جو اس سے پہلے نازل ہو چکے تھے مگر آسمانی صحایف میں سوائے انجیل کے اور کوئی صحیفہ ایسا نہ تھا جو کسی خاص نام سے موسوم ہو اور قرآن میں اُن صحایف کا ذکر بھی ضرورت کے لحاظ سے لازمی تھا۔ اور اگر تمام پیغمبروں کا نام لے کر اُن کے صحایف کا تذکرہ کیا جاتا تو بڑی طوالت متصور تھی لہذا قرآن نے انجیل سے پہلے کی تمام کتابوں کے لئے جنھیں اس وقت اولڈ ٹسمنٹ (old testament) یا عہد عتیق کہا جاتا ہے، ایک لفظ "تورۃ" استعمال کیا تاکہ قرآن اور انجیل کے ساتھ تمام صحایف آسمانی کا مجملاً اور اختصاراً ذکر ہو جائے۔

"تورۃ" عبرانی لفظ ہے جس کے معنی "ظہور" کے ہیں۔ چونکہ تمام صحائف آسمانی اظہار حق کرتے تھے لہذا جس طرح اسوقت قرآن سے پہلے کے تمام الہامی صحیفے بائبل کے نام سے موسوم ہوتے ہیں اُسی طرح خداوند تعالیٰ نے قرآن میں اس لفظ کو ماقبل انجیل و قرآن کے صحائف کے لئے استعمال کیا ہے جس میں حضرت موسیٰ علیہ السلام کی کتابیں بھی شامل ہیں۔ ورنہ تورۃ کوئی مخصوص کتاب نہیں ہے اور نہ کہیں بھی تورۃ کا لفظ صحف موسیٰ کے لئے استعمال ہوا ہے البتہ جہاں پر بجائے کتابوں کے صرف چند کتابوں کا حوالہ دینا ضروری معلوم ہوا ہے وہاں "صحف اولیٰ" کہا گیا ہے یا اور مختصر کر کے "صحف ابراہیم و موسیٰ" کہا گیا ہے یا اس سے بھی زیادہ اختصار برت کر "صحف موسیٰ" کہا گیا ہے۔ چنانچہ متذکرہ بالا آیت میں بھی لفظ "توراۃ" آیا ہے جو صاف بتا رہا ہے کہ قرآن اور انجیل کا مخصوص نام لینے کے بعد تمام گزشتہ صحیفوں کا مفہوم صرف لفظ تورۃ سے ادا کیا گیا ہے۔ اس کے علاوہ بھی جہاں کہیں یہ لفظ آیا ہے۔ یہی مفہوم ادا کرتا اور یہی معنی دیتا ہے۔

خداوند تعالےٰ حضرت مریم علیہ السلام کو بشارت دیتا ہے کہ عنقریب آپ کے بطن سے حضرت عیسیٰ علیہ السلام مبعوث ہونگے جنھیں خداوند تعالےٰ :۔

"یعلمہ الکتٰب و الحکمۃ"۔ (علم دے گا کتاب کا اور حکمت سکھائے گا)۔ "والتورۃ والانجیل"۔ آل عمران ۵۔ (اور تورۃ اور انجیل۔ کتاب کا علم دیگا تورۃ کا یعنی تمام آسمانی صحایف کا علم دے گا اور حکمت سکھائے گا انجیل کے ذریعہ۔ "کتاب" اور "حکمت" کی تشریح "تورۃ" اور "انجیل" سے پوری ہوتی ہے ورنہ جملہ مہمل ہو جائے گا جو نعوذ باللہ ممکن ہی نہیں ہے۔ خدا سے ڈرنے والوں کی شناخت بتائی گئی ہے کہ :۔ "فی وجوھھم من اثر السجود ذالک مثلھم فی التورۃ و مثلھم فی الانجیل"۔ فتح ۔۴۔ (ان کی پیشانیوں پر سجدوں کے نشان ہوں گے اور اُن کی یہ نشانیاں تورۃ اور انجیل میں بھی بتائی گئی تھیں)

کیا مطلب ؟ کیا "صحف موسیٰ" سے پہلے اور بعد کی کتابیں ایمانداروں کی نشانیاں بتانے سے قاصر ہیں ؟ اگر نہیں تو پھر حضرت موسیٰ علیہ السلام سے پہلے اور پیچھے کی کتابوں کو چھوڑ دینے کا مطلب ؟ لہذا لازمی طور پر یہ سمجھنا ہو گا کہ "انجیل" سے پہلے کی تمام کتابوں کو لفظ "تورۃ" سے یاد کیا گیا ہے :

"نزل علیک الکتٰب بالحق مصدقاً لما بین یدیہ وانزل التورۃ والانجیل من قبل ھدی للناس"۔ (آل عمران ۔۱)

(اللہ نے آپ کے وہ سچی کتاب بھیجی ہے جو تصدیق کرنے والی ہے پہلی کتابوں کی، اور بھیجا تھا تورۃ اور انجیل کو اسکے قبل لوگوں کی ہدایت کے واسطے)

اگر "توراۃ" صحائف موسیٰ کا نام ہوتا تو اس جگہ یوں کبھی نہ کہا جاتا کیونکہ صحائف موسیٰ سے پہلے بھی بہت سے صحیفے آچکے تھے اور اس کے بعد بھی آئے تھے۔ اور کسی حال میں بھی یہ نہیں سمجھا جاسکتا کہ قرآن حضرت موسیٰ اور حضرت عیسیٰ علیہم السلام کی کتابوں کے علاوہ اور کسی الہامی صحیفے کی تصدیق کرنے والا نہیں ہے۔

"یا اہل الکتٰب لم تحاجون فی ابراہیم وما انزلت التورٰۃ والانجیل الا من بعدہ"۔ آل عمران۔۷۔ (اے کتاب والو کیوں حجت کرتے ہو۔ ابراہیم کے بارے میں حالانکہ نہیں نازل کی گئی تھی توراۃ اور انجیل مگر ان کے بعد)

مطلب یہ ہے کہ حضرت ابراہیم علیہ السلام سے پہلے کوئی صحیفۂ آسمانی نازل نہیں ہوا ہے۔ اگر "توراۃ" صحائف موسیٰ ہی کا مخصوص نام ہے تو حضرت ابراہیم علیہ السلام اور حضرت موسیٰ علیہ السلام کے درمیان والے اُن پیغمبروں کے صحائف کیا ہوئے جن کا قرآن میں ذکر کیا گیا اور جن پر ایمان لانے کو کہا گیا ہے؟ — حضرت عیسیٰ علیہ السلام نے اپنی قوم سے فرمایا تھا:

"ومصدقاً لما بین یدی من التورٰۃ" (میں تصدیق کرتا ہوں توراۃ کی جو مجھ سے پہلے ہے)

یہ آیت بجنسہ سورہ آل عمران کے پانچویں رکوع میں، ایک جگہ سورۂ مائدہ کے ساتویں رکوع میں دو جگہ اور سورہ الصف کے پہلے رکوع میں ایک جگہ ہے۔ پھر کیا انجیل سے پہلے صرف حضرت موسیٰ علیہ السلام پر ہی کتاب اُتری تھی؟ یا کیا حضرت عیسیٰ علیہ السلام کے لئے حضرت موسیٰ علیہ السلام کی کتابوں کے علاوہ دیگر صحائف آسمانی کی تصدیق ضروری نہ تھی؟ — ایک آیت ہے:

"مثل الذین حملوا التورٰۃ ثم لم یحملوھا کمثل الحمار یحمل اسفاراً"۔ جمعہ۔۱۔ (جن لوگوں کو توراۃ پر عمل کرنے کا حکم دیا گیا ان کی حالت اُس گدھے کی سی ہے جس پر بہت سی کتابیں لدی ہوں)

یہاں یہودیوں کے پاس توراۃ کے ہوتے ہوئے اُن کے گمراہ رہنے کی مثال یہ دی ہے کہ "چارپائے بروکتابے چند" یہ ضرب المثل ہی بتاتی ہے کہ توراۃ سے مراد صرف وہ ایک کتاب نہیں جو حضرت موسیٰ علیہ السلام پر نازل ہوئی تھی بلکہ وہ تمام صحائف ہیں جو انجیل سے پہلے انبیائے بنی اسرائیل کو ان لوگوں کی ہدایت کے لئے دیئے گئے تھے اور جن کی تعداد بقول خود یہودی علماء چوبیس سے کم نہیں ہے۔ مگر اس قدر صحائف کی آمد اور موجودگی کے بعد بھی کوئی قوم گمراہ رہ ہی جائے تو واقعی سوائے اسکے اور کیا کہا جاسکتا ہے کہ "چارپائے بروکتابے چند"۔ اب اگر توراۃ محض وہ ایک کتاب ہوتی جو حضرت موسیٰ علیہ السلام پر نازل ہوئی تھی تو یہ مثل کس طرح صحیح ہوسکتی تھی؟ کیا ایک کتاب پڑھ کے جاہل و گمراہ رہ جانے والے پر یہ محاورہ چُست ہوتا یا ہوسکتا ہے؟ یہ بھی عجیب بات ہوتی کہ اللہ تعالےٰ یہودیوں کی گمراہی کا اس شد و مد سے تذکرہ کرے لیکن اُن کے پاس بھیجی ہوئی بیسیوں کتابوں میں سے صرف ایک کتاب کا تذکرہ کرے، اور وہ بھی ایک نہ چُست ہونے والے محاورہ کے ساتھ!

ایک اور آیت ہے:—

"انا انزلنا التورٰۃ فیہا ہدی و نور یحکم بہا النبیون الذین اسلموا للذین ہادوا"۔ مائدہ۔۷ (ہم نے توراۃ بھیجا جس میں ہدایت تھی اور روشنی اور پیغمبروں کے لئے حکم تھا اس کے موافق وہ حکم دیا کرتے تھے یہود کو)

اس واضح آیت سے معلوم ہوتا ہے کہ "توراۃ" قرآن سے پہلے کے تمام اُن صحایف کو کہا گیا ہے جنکے مطابق تمام پیغمبر یہودیوں کو حکم دیا کرتے تھے۔ ظاہر ہے کہ بقول لوگوں کے "توراۃ" تو صرف حضرت موسیٰ علیہ السلام پر اُتری تھی پھر تمام پیغمبروں کے لئے (کیونکہ اُن میں سے بہتوں کو خود صحایف عطا ہوئے تھے) صرف "توراۃ" سے حکم دینا کیا معنی۔ نیز یہودیوں کو اگر صرف "توراۃ" کے مطابق حکم دینا ہی تمام پیغمبروں کا کام تھا تو پھر اور صحایف نازل ہونے کی کیا ضرورت ؟ اور پھر ان کا ذکر کیوں نہیں کیا جاتا ہے جبکہ وہ محض رشد و ہدایت ہی کے لئے نازل ہوئے تھے۔ لہذا صاف ظاہر ہے کہ "توراۃ" سے مراد وہ تمام صحایف ہیں جو یہودیوں کی درستی کے لئے انجیل سے قبل نازل ہوئے تھے کیونکہ تھوڑا ہی آگے بڑھکر اسی رکوع میں انجیل والوں کے لئے علٰحدہ حکم موجود ہے :۔

"ولیحکم اہل الانجیل بما انزل اللہ فیہ" (اور انجیل والوں کو چاہئے کہ اللہ نے جو کچھ اُس میں نازل کیا ہے اسکے احکام کے موافق کریں)

اور اس انجیل کی تعریف کی گئی ہے کہ :۔ "ومصدقاً لما بین یدیہ من التوراۃ"۔ (اور وہ اپنے سے پہلے توریۃ کی تصدیق کرتی ہے)۔

پھر کیا انجیل صرف حضرت موسیٰ علیہ السلام کی کتاب کی تصدیق کرتی ہے اور دوسرے صحایف کی نہیں ؟۔ درانحالیکہ خدا پر ایمان لانے والوں کے لئے دل سے ایمان لانا اور زبان سے کہنا ضروری ہے کہ ہم تمام کتابوں پر ایمان لاتے ہیں اور "لا نفرق بین احد"، ہم اُن میں سے کسی ایک کے متعلق بھی فرق نہیں کرتے !۔ قرآن میں ایک ہی آیت ہے جس سے شبہ ہوتا ہے کہ توراۃ ممکن ہے کسی خاص صحیفے کو کہا گیا ہو :۔

"کل الطعام کان حلاً لبنی اسرائیل الا ما حرم اسرائیل علیٰ نفسہ من قبل ان تنزل التوراۃ"۔ آل عمران ۱۰

(سب کھانے کی چیزیں نزول توراۃ کے قبل سوائے اس کے جس کو اسرائیل نے اپنے پر حرام کر لیا تھا، حلال تھیں)

"اسرائیل" عبرانی میں حضرت یعقوب علیہ السلام کو کہتے ہیں اور مفسرین بتاتے ہیں کہ حضرت یعقوب علیہ السلام نے اونٹ کا گوشت کھانے کی قسم کھائی تھی۔ پھر قرآن کا یہ کہنا کہ توراۃ سے پہلے بنی اسرائیل پر ساری چیزیں حلال تھیں، بتاتا ہے کہ توراۃ ممکن ہے کوئی مخصوص کتاب ہو۔ مگر چونکہ قرآن نے کسی جگہ بھی یہ نہیں بتایا ہے کہ یہ مخصوص کتاب کسی پیغمبر پر نازل ہوئی تھی اور بنی اسرائیل میں سیکڑوں پیغمبر مبعوث ہوئے تھے اس لئے یہاں بھی یہ سمجھنا پڑتا ہے کہ قرآن کے کہنے کا مطلب یہ ہے کہ صحایف آسمانی کے نزول سے قبل بنی اسرائیل پر ساری چیزیں حلال تھیں، سوائے اس کے کہ اُن میں سے حضرت یعقوب علیہ السلام نے خود بعض چیز کو اپنے پر حرام کر لیا تھا۔ البتہ جب صحایف کا نزول شروع ہوا تو بعض چیزیں ضرورتاً اور مصلحتاً حرام کی گئیں۔ غرض قرآن میں جہاں پر بھی دیکھا جائے توراۃ کا لفظ صرف "صحایف موسیٰ" کے لئے نہیں بلکہ میرے نزدیک اُن تمام صحایف کے لئے آیا ہے جو "انجیل" سے پہلے انبیائے بنی اسرائیل پر نازل ہوئے تھے ٹھیک اُسی طرح جس طرح قرآن سے پہلے کے تمام الہامی صحایف کو لوگ "بائبل" کے نام سے یاد کرتے ہیں۔ گویا صورت حال یہ ہے کہ اُسی طرح اُسوقت قرآن نے تمام صحایف آسمانی کو تین جگہ تقسیم کیا :۔ "توراۃ" :۔ یعنی انجیل سے پہلے کے تمام صحائف۔ "انجیل" :۔ جو حضرت مسیح ابن مریم علیہ السلام پر نازل ہوئی۔ "قرآن" :۔ جو حضرت محمد صلی اللہ علیہ وسلم پر نازل ہوا۔

جس طرح اس وقت کل الہامی صحیفے صرف دو ناموں سے نامزد ہیں :۔ "بائبل" :۔ یعنی قرآن سے پہلے کے تمام صحایف۔ "قرآن" :۔ جو آنحضرت صلعم پر نازل ہوا۔

عطاء اللہ پالوی

لغوی تحقیق

قاق = اُردو اور عربی میں دُبلے پتلے آدمی کو کہتے ہیں، فارسی میں اسے کاک کہتے ہیں۔ آنکھ کی پُتلی کے لئے بھی یہی لفظ مستعمل ہے۔

کابُک = اُردو میں بٹیروں اور کبوتروں کے پنجروں کو کابگ کہتے ہیں۔ فارسی میں تمام چڑیوں کے گھونسلوں کو کابُک کہہ سکتے ہیں۔

کاج = اُردو میں کپڑے کے اس سوراخ کا نام ہے جس میں بٹن پھنسایا جاتا ہے۔ فارسی میں احول یا بھینگے کو کہتے ہیں، جو ایک کو دو دیکھتا ہے اور آبگینہ کے معنے میں بھی آتا ہے (جسے اُردو میں کانچ کہتے ہیں)

کاواک = اُردو فارسی دونوں میں بے ڈول آدمی کو کہتے ہیں۔ لیکن فارسی میں اس کا ایک مفہوم اور بھی ہے:۔ کبوتروں کے انڈا دینے کا پنجرہ یا کابگ۔

کُپّہ =اُردو میں چمڑے کے کنستر کو کہتے ہیں جس میں تیل یا گھی رکھا جاتا ہے۔ فارسی میں جب کوئی چیز بہت زیادہ ہو کر بہنے لگے تو اسے کپّہ کہتے ہیں۔

کٹار = اُردو میں خنجر کو کہتے ہیں۔ فارسی میں اسے کتار اور کتارہ کہتے ہیں۔

کُرتہ = فارسی اُردو دونوں میں ایک خاص لباس کا نام ہے۔

کلچہ = ایک خاص قسم کی روٹی جسے فارسی میں کلوچہ اور کلیچہ کہتے ہیں۔

کمرا = اُردو میں مکان کے ایک خاص حصّہ کو کہتے ہیں فارسی میں اس کے کئی معنی ہیں:۔ وہ احاطہ جس میں چوپائے رات کو بند کر دیئے جاتے ہیں۔ ایوان شاہی۔ حلقہ۔ زنار۔ چنبر۔

کُندہ = اُردو میں لکڑی کے موٹے اور بھاری ٹکڑے کو کہتے ہیں۔ فارسی میں اس مفہوم کے علاوہ دوسرے معنے میں بھی مستعمل ہے:۔ غول بیابانی۔ لنڈ۔ مضبوط جسم کا نوجوان لڑکا۔

گُونیا = اُردو فارسی دونوں میں لکڑی کا وہ تکونا تختہ ہے جس سے معمار دیوار کی سیدھ کو دیکھتے ہیں۔

موچ = موچ آجانا اُردو کا محاورہ ہے۔ فارسی میں مُچ کلائی کو کہتے ہیں اور جب کسی بھاری چیز کے اُٹھانے سے کلائی میں موچ آجاتی ہے تو اسے مُچ کردن کہتے ہیں۔

مُچلکا = مشہور عدالتی اصطلاح میں جس میں کسی شخص سے وقت خاص پر حاضری کا عہد لیا جاتا ہے فارسی میں بھی اسکے معنی عہد و پیمان لینے کے ہیں۔

مطبوعات موصولہ

کلیات اکبر حصۂ چہارم پبلشر، کتابستان، کراچی - ضخامت ۱۰۸ صفحات - قیمت چھ روپیہ۔

اکبر الہ آبادی کے کلام کے تین حصے یا مجموعے اس سے قبل شایع ہو چکے ہیں، یہ چوتھا حصہ انکے بالکل اخیر عمر کے اشعار پر مشتمل ہے۔

اکبر کی شاعری کا اولین دور جو اساتذۂ قدیم کی طرح صرف عاشقانہ غزل گوئی کے لئے مخصوص تھا، بڑا امید افزا دور تھا اور اگر اکبر اس رنگ سے نہ ہٹتے تو شاد عظیم آبادی کے ساتھ ساتھ ان کا نام بھی لیا جاتا۔ لیکن چونکہ اکبر قدرتاً بہت ظریف واقع ہوئے تھے اور غنائی شاعری کے لئے یہ میلان طبع مناسب نہیں ہے، اس لئے انھوں نے عاشقانہ غزل گوئی ترک کر کے طنز و ظرافت کا رنگ اختیار کیا اور اس مخصوص رنگ میں انھوں نے غیر معمولی شہرت حاصل کی۔ انھوں نے عشقیہ شاعری کو چھوڑ کر مذہب، اخلاق اور سیاست وغیرہ سبھی مباحث پر اظہار خیال کیا اور ایسی ندرت کے ساتھ کہ موافق و ناموافق دونوں جماعتوں نے اس سے لطف اٹھایا۔ لیکن چونکہ یہ مسایل بہت عمیق و سنجیدہ گفتگو چاہتے ہیں، اس لئے ان کا طنزیہ و ظریفانہ مطالعہ وقتی تفریح سے زیادہ اہمیت نہیں رکھتا اور خود شاعر بھی آخر کار تھک کر محض آرٹ میں پناہ لینے پر مجبور ہو جاتا ہے۔ چنانچہ اکبر کی شاعری کی تدریجی ترقی کا مطالعہ کرنے کے بعد یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ آخر آخر ان کی شاعری قافیہ پیمائی سے زیادہ کچھ نہ تھی۔ سب سے زیادہ وسیع موضوع جس پر وہ بہت کچھ کہہ سکتے ہیں، سیاست تھا، لیکن چونکہ اس باب میں ان کا میلان زیادہ رجعت پسندی کی طرف تھا اور قومی تحریکات کا وہ کھل کر ساتھ نہ دے سکتے تھے، اس لئے رفتہ رفتہ ان کے جوش و ولولہ میں کمی پیدا ہونے لگی اور زمانہ کے جدید انقلابات کو دیکھ کر ان میں بجائے صحیح تاثر کے حیرت و تذبذب کی کیفیت بڑھنے لگی۔ یہی وہ چیز تھی جس نے نہ انھیں انگریزی حکومت کے خلاف صاف صاف کہنے دیا اور نہ گاندھی تحریک کے موافق۔ ظاہر ہے کہ وہ انگریزی حکومت سے پنشن پاتے تھے اور ساری عمر انگریزوں ہی کی خوشامد میں گزری تھی اس لئے فرنگی قوم کی حمایت ان کی فطرت ثانیہ ہو گئی تھی اور اس کے خلاف ان کے لب نہ کھل سکتے تھے، لیکن چونکہ اسی کے ساتھ وہ آدمی بہت ذہین تھے اور قومی تحریکات کی قوت سے بھی بے خبر نہ رہ سکتے تھے، اس لئے دبی زبان سے وہ کبھی کبھی ان کی موافقت بھی کر جاتے تھے، مگر اس کے بعد ہی وہ دفعتاً چونک پڑتے تھے کہ "یہ میری زبان سے کیا نکل گیا"۔ اور وہ اس کی تلافی پھر انگریز کا مدحیہ قصیدہ کہکر کر دیا کرتے تھے۔ اسی کے ساتھ چونکہ وہ مذہب کے باب میں بھی بہت قدامت پسند تھے اور جدید تحریک کی باگ ہندوؤں ہی کے ہاتھ میں تھی، اس لئے یوں بھی ان کا دل گوارا نہ کرتا تھا کہ وہ ان کی ہمنوائی میں کچھ کہیں۔ ان کے کلیات میں گاندھی جی اور ان کی پالیسی کے متعلق متعدد اشعار نظر آتے ہیں، لیکن آپ ان کو ایک جگہ جمع کر کے دیکھئے تو آپ پر حقیقت واضح ہو جائے گی کہ اس باب میں وہ کوئی صاف نظریہ نہ رکھتے تھے اور اخیر وقت تک وہ فیصلہ نہ کر سکے کہ انگریز کے خلاف نکتہ چینی کر کے اپنی پنشن کو خطرہ میں ڈالیں یا قومی

تحریکات کی مخالفت کرکے سارے ملک کی دشمنی مول لیں۔

الغرض اکبر کی فطرت کی یہی گتھی تھی جس نے ان کے طنز و ظرافت میں بھی کوئی خاص بلندی پیدا نہ ہونے دی اور آخرکار انکی شاعری صرف یہ رہگئی کہ وہ مشکل سے مشکل قافیہ میں کوئی صاف شعر کہہ سکیں۔

اس کی مثالیں ہم کو اُن کے پچھلے تین مجموعوں میں بھی ملتی ہیں، لیکن پیشِ نظر (چوتھے) حصّہ کو دیکھ کر جو ان کی آخری عمر کے کلام پر مشتمل ہے اس کا یقین ہوجاتا ہے کہ ضعیفی تک پہونچتے پہونچتے نہ صرف ان کے طنز و ظرافت کی اولین خصوصیات ختم ہوگئی تھیں بلکہ فنی حیثیت سے بھی ان کے دماغ کا توازن جاتا رہا تھا، اور وہ موزوں و ناموزوں اور غلط و صحیح اشعار میں بھی فرق نہ کرسکتے تھے۔

اس مجموعہ میں شاید ہی دس پانچ اشعار ایسے مل سکیں جن کو پڑھ کر ہم سمجھ سکیں کہ یہ واقعی اکبر کے کہے ہوئے ہیں ورنہ سب کے سب پھیکے ہیں یا اُلجھے ہوئے اور بعض میں تو ایسی غلطیاں ہیں کہ ان کو دیکھ کر حیرت ہوتی ہے۔ مثالاً چند اشعار ملاحظہ ہوں:-

اس طرف سے آپ کا رستا چھٹا
خیر اک رپیہ میں، میں سستا چھٹا (مجموعہ کا سب سے پہلا شعر ہے)

ان طریقوں سے امید خیر کیا،
رہ کے دریا میں مگر سے بیر کیا

آفتاب اوجِ عرفاں دل کا مرکز ہوگیا
ہوش کلی ہوش شخصی سے ممیز ہوگیا

اب کسی جا قدم نہیں تھمتا
دل کسی بات پر نہیں جمتا

جسے ہے کچھ سمجھ نیچر کا دشمن ہو نہیں سکتا
رزولیوشن سے نن کوآپریشن ہو نہیں سکتا

رو رہے ہیں یہ کہکے کالے خاں
رنگ گورا ہے اب زمانے کا

خادم نے پیسہ پایا تو کرنے لگا وہ کام
مدّو کو زر ملا تو وہ مزدور ہوگیا

یہ ہے رنگ اس کلیات کے تمام اشعار کا جن میں نہ کوئی ندرت ہے نہ پیچ، معنی آفرینی ہے نہ زبان و بیان کا لطف۔ معلوم ہوتا ہے کہ شاعری کی تمام قوت ختم ہوچکی ہے اور وہ کوشش کرکے بھی کوئی لطف اپنے کلام میں پیدا نہیں کرسکتا۔

اس مجموعہ میں اُلجھے ہوئے اشعار بھی کافی ہیں۔ مثلاً:-

گنگو نے لی ہیں لہریں، بیرو نے پر ہیں جھاڑے
جذبوں کو بھی ہے لازم شیخی بگھار لینا،

دل نے کہا کہ گاڈ، پوچھا جب اس سے گائیں کیا
اٹھیں تو انکا جال ہے، بیٹھ رہیں تو کھائیں کیا

کمپو میں جو ہو مار تو گھر اس کا مٹے گا
بنگلہ میں ہو تم اور وہ محلہ میں پٹے گا

کعبہ والوں پہ لگتے ہیں الزام
اب حرم مرحبا کا عکس بنا

اتنا کہتے ہیں رشتہ ملک سے ہو
چرخ چرخہ بھی دبے اگر کتوا

کاسۂ سر ہوگیا بلائے سر،
جس طرح چوٹھے کے اوپر ہو توا

کعبہ میں ہو گی بحث کلیسا میں رنگ کی
اب شیخ ہند جائیں کدھر دیر کے سوا

اس تمنا کے برآنے میں بہت دیر نہیں یعنی ہم صیغۂ ماضی ہیں نہ حال اُن کا

کیومرث چوں نذرِ چندہ می شود کل صاحب مارا بندہ می شود

مذکورہ بالا اشعار میں شاعر اپنے مفہوم کو واضح طور پر ظاہر نہیں کر سکا اور ان کے پڑھنے کے بعد طبیعت اُلجھتی ہے۔ اس قسم کے اشعار بھی بکثرت پائے جاتے ہیں۔ فنی حیثیت سے بھی بعض اشعار ناقص ہیں مثلاً :-

برا ہو دشمنوں کو ووٹ ہو کر متفق دینا بہت بیجا ہے بابو کے لئے صاحب کو دِق دینا

محاورہ دق کرنا ہے نہ کہ دق دینا۔

قطعہ :- گورمنٹوں میں بڑی عقل ہے مگر ان میں ایکا نہیں ہے نہ جوش

جو ہیں گاندھی وہ ہیں اکثر اُجڈ مگر اک امنگ ان میں ہے اور جوش

دونوں شعروں کے پہلے مصرع تقطیع سے خارج ہیں۔ دوسرے شعر کا پہلا مصرعہ تو بے معنی بھی ہے۔ علاوہ اس کے دونوں شعروں میں ایک ہی قافیہ استعمال کیا گیا ہے۔

جبرے پردہ کشادست در مکر و فریب درِ اخلاص بہر ناصیہ شٹ می بینم

جبرے بے معنی لفظ ہے۔ ہو سکتا ہے کہ یہ چھاپے کی غلطی ہو۔ تاہم مفہوم کے لحاظ سے شعر یکسر طفلانہ ہے۔

تم رہو للہ ان ناپاک جھگڑوں سے الگ تم کو کیا مطلب ہے ان سے، لحمِ خر، دندان سگ

صحیح مثل ہے "گوشِ خر دندان سگ" لیکن عوام اسے "گوشتِ خر دندان سگ" سمجھتے ہیں اکبر نے بھی یہی سمجھ کر گوشت کا عربی ترجمہ لحم استعمال کیا۔

اسی کو پڑھئے، اسے سمجھئے جو پیشتر عرض کر چکا ہوں جو اس میں تازگی نہیں ہے کلام تازہ کہاں سے لاؤں

دوسرا مصرعہ ناموزوں ہے، ہو سکتا ہے غلطی چھاپے کی ہو اور لفظ "کچھ" تازگی سے پہلے چھوٹ گیا ہو۔

متذکرۂ بالا شعر سے پتہ چلتا ہے کہ اکبر خود بھی اپنے اخیر عمر کے کلام کو وقعت نہ دیتے تھے۔

ٹھیکہ دار باغ سے ہے دوستی صیاد کی یاالٰہی خیریت ہو بلبل ناشاد کی

حیرت ہے کہ اکبر ٹھیکہ دار باغ کی ترکیب کو صحیح سمجھتے ہیں۔ دوسرے مصرعہ میں خیر ہو کی جگہ خیریت ہو نظم کیا گیا ہے۔

وہ کہہ رہے ہیں کہ دیکھو گے دیر میں تم اثر کہ کام کرتے ہیں ہم لوگ دھیرے دھیرے سے

ردیف بالکل بیکار ہے۔ محاورہ "دھیرے دھیرے" ہے اس کے بعد "سے" کی کوئی ضرورت نہ تھی۔

مجھے تو شہرت اکبر میں غور کچھ بھی نہیں خدا کے نام کی برکت ہے اور کچھ بھی نہیں

پہلا مصرعہ بالکل بے معنی ہے۔ شاعر کہنا یہ چاہتا ہے کہ وہ شہرت اکبر کا سبب یہ نہیں ہے کہ اس نے غور و فکر سے کام لیا ہو: لیکن وہ اسے ظاہر نہ کر سکا، اور مصرعہ مہمل ہو گیا۔ شہرت میں غور ہونا یا نہ ہونا کوئی معنی نہیں رکھتا۔

اے خدا مجھ کو نہ کر دے صاحب لوگ　　دور ہو مجھ سے اس جہنم کا روگ

دوسرے مصرعہ میں کا کو حذف کئے بغیر وزن پورا نہیں ہوتا — اس بات کا ثبوت کہ اکبر کی شاعری صرف صنعت و قافیہ پیمائی تھی خود ان کے کلام سے بھی ملتا ہے، کہتے ہیں: ——— اکبر کا قلم صنعت لفظی میں ہے کامل۔

قافیہ کی جستجو میں انکا ایک شاہکار ملاحظہ فرمایئے کسی نے ان سے فرمایش کی کہ ترقی کا کوئی قافیہ لایئے، انھوں نے یہ شعر کہا:-

ہو ابن کا سبق قِ اور بنت کا سبق قی[1]　　اسوقت میں کہوں گا تقوی کی ہے ترقی

اس مجموعہ میں رباعی، قطعہ، مثنوی، غزل سبھی کچھ ہے، لیکن لطف یہ ہے کہ جن اشعار کو رباعی ظاہر کیا گیا ہے وہ رباعی نہیں ہیں اور جن کو قطعہ سمجھا گیا ہے وہ قطعہ نہیں ہیں، عجیب تر بات یہ کہ کسی جگہ متفرق ابیات کو بھی جو مختلف اوزان میں ہیں، مثنوی کہکر پیش کیا گیا ہے — یہ اسقام تو وہ ہیں جن کا تعلق خود شاعر کی ذات سے ہے اور انھیں معاف کیا جا سکتا ہے لیکن ناشر نے جو غلطیاں کی ہے اور جس بے پروائی سے اس مجموعہ کو شایع کیا ہے وہ یقیناً ناقابل عفو ہے — کاغذ ضرور اچھا استعمال کیا گیا ہے لیکن کتابت نہایت ناقص ہے اور غلطیاں تو اتنی ہیں کہ حد و شمار نہیں۔ معلوم ایسا ہوتا ہے کہ کاپیاں دیکھی ہی نہیں گئیں اور بغیر صحت کے انھیں پریس بھیجدیا گیا۔ املا اور نقطہ کی غلطیاں تو خیر ہو ہی جاتی ہیں، لیکن یہاں تو لفظ کے لفظ اور فقرے کے فقرے غائب ہیں اور یہ ایسی بات نہیں جس کو معمولی سا معمولی ناشر بھی گوارا کر سکے، چہ جائیکہ کتابستان ایسا مشہور دارالاشاعت جو کتابوں کے صحیح چھاپنے کا بھی مدعی ہے — ہمارے ناشروں کو سب سے پہلے یہ دیکھنا چاہئے کہ جو چیز وہ پیش کر رہے ہیں وہ واقعی اشاعت کے قابل ہے یا نہیں، لیکن افسوس ہے کہ کتابستان نے محض اکبر کے نام سے ناجایز فایدہ اُٹھانے کے لئے یہ مجموعہ شایع کر دیا اور مطلق اس کا خیال نہ کیا کہ وہ اشاعت کے قابل ہے یا نہیں اور اگر شایع ہی کرنا تھا تو اس کی صحت کی طرف بھی توجہ ضروری تھی یا نہیں — حیرت ہے کہ ۱۰۰ صفحات کے ایک کتابچہ کی قیمت جو صوری و معنوی دونوں حیثیتوں سے اس قدر ردی ہے، چھ روپیہ کون دے گا، اور اگر اکبر کے نام سے کوئی دھوکے میں آ بھی گیا تو وہ ناشرین کے متعلق کیا رائے قایم کرے گا۔

ہم آپ ایک عام فہم رسالہ ہے نفسیات پر مولانا عبدالماجد دریابادی کا لکھا ہوا، اس میں صرف اُن نفسیاتی مسایل کو لیا گیا ہے جن کا تعلق ہماری روز کی زندگی سے ہے۔ اس میں ابتداءً فن کی تاریخ کو مختصراً بیان کیا گیا ہے اور اسکے بعد متعدد ابواب میں حس، عادت، جذبات، توجہ، خود بینی، شرم و حیا وغیرہ کی نفسیاتی توجیہ پیش کی گئی ہے۔

نفسیات بڑا وسیع و دلچسپ علم ہے اور یورپ کی زبانوں میں اس پر سیکڑوں کتابیں مختصر و بسیط لکھی گئی ہیں، لیکن اُردو میں غالباً سب سے پہلے مولانا عبدالماجد نے فلسفۂ جذبات کے نام سے ایک کتاب لکھی جو ملک میں بہت مقبول ہوئی۔ خیال کیا جاتا تھا کہ اس کے بعد وہ اور کتابیں بھی اس فن پر پیش کریں گے لیکن دفعتاً اُن کا میلان فلسفہ سے ہٹ کر مذہب کی طرف ہو گیا

[1] اردو "وقی یقی" بصیغہ امر تدوف = قِ (امر مذکر) - قی (امر مونث)

اور یہ سلسلہ انھوں نے بند کردیا۔

یوں تو اُردو میں فلسفۂ نفسیات پر اور کتابیں بھی لکھی گئی ہیں، لیکن ان میں بعض کی حیثیت نصابی کتابوں کی سی ہے اور بعض ترجمہ کے نقص کی وجہ سے کوئی حیثیت ہی نہیں رکھتیں۔ اس فن پر جس شگفتگی تحریر اور سلاست بیان کی ضرورت ہے، وہ فلسفۂ جذبات کے علاوہ کسی اور کتاب میں نہیں دیکھی گئی، اس لئے یہ کہنا غالباً غلط نہ ہوگا کہ مولانا عبدالماجد دریابادی کے مذہبی میلان نے اُردو کو ایک بڑی علمی دولت سے محروم کردیا تھا اور اب ممنون ہونا چاہئے ہندوستانی اکاڈیمی الہ آباد کا کہ اس نے پھر ان کو اس چیز کے اختیار کرنے پر مجبور کردیا جس کے ترک سے انھوں نے قوم اور زبان کی بڑی حق تلفی کی تھی۔

مولانا عبدالماجد ایک خاص طرز تحریر کے مالک ہیں، جس میں شوخی و شگفتگی کے ساتھ ساتھ استدلال و استنتاج بھی پوری قوت کے ساتھ پایا جاتا ہے اور پڑھنے والا دماغ پر زیادہ زور دئے بغیر اس سے اخذ مطالب کرسکتا ہے۔ اس کتاب میں بھی فاضل مصنف کی تحریر کی یہ خصوصیت بدرجۂ اتم نمایاں ہے اور نفسیاتی مسایل کی صراحت انھوں نے اسقدر دلچسپ انداز بیان میں کی ہے کہ اگر ہم چاہیں تو اسے ادب لطیف بھی کہہ سکتے ہیں۔

اس میں شک نہیں کہ نفسیات بہت دلچسپ فن ہے لیکن ہے بہرحال فلسفہ اور اس کے اصطلاحاتی پہلو کو خشک و بے مزہ ہونا ہی چاہئے، لیکن فاضل مصنف اس منزل سے بھی ہنستے کھیلتے گزرے ہیں، اور انھوں نے ہماری روز کی زندگی کے نفسیات اور اسکے اصطلاحات دونوں کو ہماری روز کی زبان میں اس طرح پیش کیا ہے کہ معمولی پڑھا لکھا شخص بھی اس سے کچھ نہ کچھ استفادہ ضرور کرسکتا ہے۔

اخیر میں انھوں نے اصطلاحات کی فہرست دیکر ان کے ہم معنی انگریزی اصطلاحات بھی لکھدی ہیں تاکہ انگریزی داں طبقہ زیادہ آسانی کے ساتھ انھیں سمجھ سکے۔ اس کتاب کی تالیف میں جن مغربی مصنفین کی کتابوں سے مدد لی گئی ہے، ان کے نام بھی ضمیمہ میں دیدئے گئے ہیں۔

یہ کتاب ٹائپ میں چھپی ہے اور اس لئے لیتھو طباعت کی گندگیوں سے پاک ہے۔ تاہم غلطیاں جابجا پائی جاتی ہیں، جن کا تعلق زیادہ تر کمپوزنگ سے ہے، البتہ ایک غلطی ایسی ہے جو ممکن ہے کمپوزنگ سے تعلق نہ رکھتی ہو۔

صفحہ ۴ پر فاضل مصنف نے ایک مصرعہ لکھا ہے:-

عیب شے جملہ بگفتی ہنرش نیز بگو

حالانکہ شاعر نے شے نہیں بلکہ مے لکھا تھا۔ اگر یہ غلطی بھی کمپوز کرنے والے کی ہے تو خیر، لیکن اگر مولانا عبدالماجد نے محض اس لئے کہ وہ شعر و شاعری میں بھی مے کی کسی خوبی کا ذکر سننا پسند نہیں کرتے قصداً مے کو شے میں تبدیل کیا ہے تو میں عرض کروں گا کہ اس کتاب کے دوسرے اڈیشن میں جب وہ "ضد اور تعصب" کے فلسفہ پر کچھ لکھیں تو مثال میں اس واقعہ کے اظہار کو نظرانداز نہ کردیں۔ — قیمت دو روپیہ چار آنے۔ ملنے کا پتہ: دفتر ہندوستانی اکاڈیمی الہ آباد۔

اُردو زبان اور اس کا رسم خط خطبہ ہے پروفیسر سید مسعود حسن رضوی کا جو انھوں نے ۱۹۴۶ء کی اورینٹل کانفرنس میں شعبۂ اُردو کے صدر ہونے کی حیثیت سے پڑھا تھا۔

اس خطبہ کے دو حصے ہیں۔ پہلے حصہ میں اُردو کی ابتداء، اس کی تدریجی ترقی اور اس کی ملکی زبان ہونے کی حیثیت پر بحث کی ہے اور دوسرے حصہ میں رسم خط پر گفتگو کرتے ہوئے بتایا ہے کہ فارسی رسم خط اس کا وہ ملبوس ہے جس کے اُترنے کے بعد وہ اپنی کسی خصوصیت کو باقی نہیں رکھ سکتی۔ اسی سلسلہ میں انھوں نے ان اعتراضات کا بھی جواب دیا ہے جو اُردو رسم خط پر عاید کئے جاتے ہیں اور ہندی رسم خط کے ان نقائص کو بھی ظاہر کیا ہے۔ جو اُردو زبان کے لب و لہجہ کو پیش نظر رکھتے ہوئے اس میں محسوس کئے جاتے ہیں۔

یہ مقالہ بہت دلنشین انداز میں کافی شواہد و دلایل کے ساتھ لکھا گیا ہے۔ قیمت ایک روپیہ - ملنے کا پتہ۔ دانش محل - لکھنؤ

سیاہ حاشیے اس دوران میں ملک کے فساد سے متاثر ہوکر ہمارے بعض نوجوانوں نے اصلاحی رنگ کے افسانے لکھنے شروع کردئے ہیں۔ لیکن میں سمجھتا ہوں کہ ابھی فضا ایسی نہیں ہے کہ عوام لکھنے والوں کے صحیح مقصد کو جان سکیں بلکہ اس کے برخلاف ان میں پھر اشتعال پیدا ہونے کے امکانات ہیں جس کا بڑا ثبوت خواجہ احمد عباس کا افسانہ سردارجی ہے، جو انتہائی خلوص کے ساتھ لکھا گیا تھا، لیکن سکھوں نے اس کو بالکل مختلف زاویۂ نگاہ سے دیکھا۔

اب سعادت حسن منٹو نے بھی اسی مقصد کو سامنے رکھ کر یہ چیز پیش کی ہے۔ یہ افسانہ کی کتاب نہیں ہے، بلکہ جھلکیاں ہیں طنزیہ رنگ میں ان واقعات و تجربات کی جن سے انھوں نے بہت سے نفسیاتی نتائج نکالے ہیں۔ یہ کتاب اس سلسلہ کی بالکل نئی چیز ہے اور منٹو کے آرٹ کا ارتقائی نمونہ۔ قیمت دو روپیہ ملنے کا پتہ مکتبہ جدید لاہور۔

آنندی مجموعہ ہے غلام عباس کے دس افسانوں کا، جو نہ صرف کاغذ اور طباعت و کتابت کی نفاست بلکہ اپنی معنویت کے لحاظ سے بھی بڑی قابل قدر چیز ہے۔

اس دور کے ترقی پسند افسانہ نویس اپنی آزادہ روی کے سلسلہ میں بعض فنی خصوصیات کو بھی نظر انداز کرجاتے ہیں لیکن میری رائے میں غلام عباس ہی ایک ایسا ادیب ہے، جس کے فسانے ہر حیثیت سے آرٹ کی تکمیل کا نمونہ کہے جاسکتے ہیں زبان کی صحت، محاوروں کا صحیح استعمال مطالعۂ جزئیات پلاٹ کی معنویت، صحیح کردار نگاری، سنجیدہ لیکن نہایت دلچسپ اندازِ بیان، یہ تمام خصوصیات بیک وقت اگر اس وقت کسی افسانہ نگار میں پائی جاتی ہیں تو وہ غلام عباس ہے اور جدید ٹکنک کی خوبیاں جتنی اس کے افسانوں میں پاتی ہیں، اتنی ہمیں دوسری جگہ مشکل سے نظر آسکتی ہیں۔ انکے ادب اور افسانہ دو بالکل علٰحدہ علٰحدہ چیزیں ہیں، لیکن اسکے یہ معنی نہیں کہ ان دونوں کا اجتماع محال ہے بلکہ ایک افسانہ نگار کا کمال یہی ہے کہ وہ ان دونوں کو ایک ساتھ پیش کرسکے اور آنندی کے افسانوں میں ان دونوں کا اجتماع ہے۔ انھوں نے ان افسانوں میں جس آرٹ سے کام لیا ہے اسے Art is to conceal Art کہتے ہیں، اور اس کو سلیقہ کے ساتھ پیش کرنا آسان نہیں۔

قیمت چار روپیہ - ملنے کا پتہ:- مکتبہ جدید لاہور۔

مجالس عزا میں زیادہ تر مجمع ان ہی لوگوں کا ہوتا تھا جو "اثنا عشری نجیبی اور شیعۂ غالی" ہوتے تھے اور لطف یہ دیں، سے وابستہ ہونا ان کی خصوصیت خاصہ تھی - مجلس عام طور پر اسی لئے برپا کی جاتی تھی کہ امام حسین کی دردناک شہادت کا بیان کیا جائے۔ (اکثر رئیسوں کے یہاں ائمہ کی پیدائش پر بھی مجلسیں ہوتی تھیں مگر ان کو مجلسوں سے مختلف بنانے کے لئے "مولود" کہا جاتا تھا اور جو لوگ مولود میں سنیوں کے مولود سے مناسبت نہیں پسند کرتے تھے وہ اس کو "ذکر فضائل" کے نام سے یاد کرتے تھے) پھر چونکہ لکھنؤ میں حکومت بھی شیعہ تھی اس لئے یہاں جی بھر کر ذکر حسین کا موقعہ ملگیا اور مرثیہ نے نہ صرف داخلی بلکہ خارجی حیثیت سے بھی نمایاں ترقی حاصل کی، لیکن چونکہ مرثیہ صرف ایک ذات اور صرف ایک واقعہ (یعنی شہادت) سے متعلق ہے اس لئے اسکا میدان بہ لحاظ بیان و فلسفہ دونوں طرح بہت محدود ہوگیا۔ یعنی صرف ایک ہی واقعہ کو ہمیشہ پیش کیا گیا اور ایک ہی قوم کے طبقۂ عوام کے جذبات کو ابھارا گیا۔

. . . . .

دوسری اہم بات جو ہم کو متذکرۂ بالا بندوں سے معلوم ہوتی ہے، یہ ہے کہ ہر شیعہ کا فرض رونا ہوتا تھا۔ امام حسین کے واقعہ کو سنکر اس میں شک نہیں ہر رقیق القلب انسان کو رونا آجاتا ہے۔ مگر ایک شیعہ کے لئے رونا مذہبی فرض ہے کیونکہ رونے سے امام علیہ السلام، ان کی والدہ اور ان کے نانا محمد صلعم اس قدر خوش ہوتے ہیں کہ وہ پھر رونے والے کے تمام گناہ خدا سے معاف کرا دیتے ہیں۔ رونا ہی تمام مذہب کی بنیاد ہے اور شیعہ چاہے کتنا ہی گنہگار ہو وہ محض رونے کی وجہ سے احمد مختار کی درگاہ میں مقبول ہو جاتا ہے۔ اس کی نزع کے وقت فاطمہ زہرا مددگار ہوتی ہیں۔ اس کی قبر کی منزل کو جناب علی آسان بنا دیتے ہیں، عالموں کی اور آج کل کے پڑھے لکھے شیعوں کی اس کی بابت جو رائے ہو مگر عوام کی اور اس کے ساتھ ساتھ مرثیہ گو شاعر کی نظر میں نجات کا واحد ذریعہ ہیں۔

ہم کو اس عقیدہ سے کوئی غرض نہیں مگر دیکھنا یہ ہے کہ اس عقیدہ سے مرثیہ کس حد تک تعلق رکھتا ہے میں نے اپنے بچپن سے اٹھتیس برس کے سن تک ہر سال محرم کے دنوں میں جس مرثیہ گو شاعر کو تحت اللفظ پڑھتے سنا وہ یہ کہکر اپنا مرثیہ شروع کرتا تھا کہ "ان چند بندوں کی زحمت دے گا کمترین، اگر توجہ سے سنیں گے تو مثاب ہوں گے۔" اور جب مجلس بہت زور شور کے ساتھ روتی تھی تو مرثیہ خوان یہ کہتا تھا "جزاکم اللہ" اور مجلس ختم ہونے پر ہاتھ اٹھا کر دست بدعا ہوتا تھا۔ اس سے حسب فنی اصول مرثیہ کے متعلق ہوتے ہیں:۔

(۱) مرثیہ کا مقصد محض رُلانا ہے، اور گو مرثیوں میں ایسے حصے بھی ملتے ہیں جن سے تفریح ہو سکتی ہے مگر یہ محض سوزع کے لئے مرثیہ میں لائی جاتی ہیں، ورنہ اصل مدعا وہی رُلانا ہے۔۔ اس طرح غم کے علاوہ اور دوسرے قسم کے جذبات اسکے دائرے سے باہر ہو گئے۔

(۲) اپنے سامعین کو رلانے کے لئے مرثیہ گو کے لئے یہ ضروری ٹھہرتا ہے کہ وہ امام علیہ السلام اور ان کے انصار کے واقعات بجرأت و اخلاق سے زیادہ ان کی مظلومی پر زور دے، اور امام کے بابت وہی باتیں بیان کی جائیں جو ان کی بیکسی و بیچارگی

ظاہر کرتی ہیں۔ اس چیز نے مرثیہ کو دُنیا کی غیر مذہبی شاعری سے دو خاص باتوں میں بالکل الگ کر دیا۔

(الف) اس میں زندگی اس طرح پیش ہو ہی نہیں سکتی جیسی ناول، ڈرامہ، ایپک وغیرہ میں پیش کی جاتی ہے اور اس میں زندگی کی وہ وسیع نظر نہیں مل سکتی جو غیر مذہبی ادب میں پائی جاتی ہے۔ مرثیہ میں انسانی فطرت کے دکھانے کی گنجایش ہی نہیں کیونکہ امام حسینؑ کے بابت عام طور سے پر یقین کر لیا گیا ہے کہ وہ امام معصوم تھے اور اُن سے کوئی غلطی کبھی سرزد نہ ہو سکتی تھی دوسرے یہ کہ امام حد سے زیادہ مظلوم تھے۔ اور ظاہر ہے کہ ان دو خیالات کے اندر رکھ کر عام فطرت انسانی سے بحث نہیں کی جا سکتی۔

(ب) ارسطو نے یونانی ڈرامہ اور ایپک کے مطالعہ کے بعد ان کا یہ مقصد بتایا تھا کہ وہ خوف کے جذبات کو دور کر دیتے ہیں اور یہی نظریہ تمام شاعروں اور نقادوں کے پیش نظر رہا۔ یعنی جذبات کا اُبھارنا شاعر کا کام نہ رہا بلکہ اگر کسی ادب پارے کے پڑھنے سے آپ اس قدر بے قابو ہو جائیں کہ آپ پیٹ پیٹ کر رونے لگیں تو وہ ادب پارہ ادبی لحاظ سے ناکامیاب سمجھا جائے گا۔ چنانچہ یورپ میں حزنیہ ادب کا مقصد رُلانا نہیں بلکہ دکھے ہوئے دلوں کو تسکین دینا ہے اور غم کی تصویر اسی طرح پیش کی جاتی ہے کہ دیکھنے والے کو تسکین ہو جائے۔ اس لحاظ سے مرثیہ ان اصناف کے دائرے سے بالکل باہر ہو جاتا ہے جو شعریات میں شامل کی جاتی ہیں اور اس کا شمار پست، عوامی ادب ہی میں ہو سکتا ہے، ارسطو نے ایک اور قسم کے ادب پر ایک الگ کتاب لکھی ہے جس میں اس نے ایک اور علم کی بنیاد رکھی ہے جس کو ہم خطابیات Rhetorics کہیں گے۔ یہ چیز شاعری سے بالکل علحدہ ہے اور خطابت سے تعلق رکھتی ہے۔ تقریر میں اس بات کی اشد ضرورت ہوتی ہے کہ سامعین کے جذبات کو اُبھارا جائے اور مرثیہ نگار کی اپنے سامعین کو رُلانے کی کوشش بھی اسی قسم کی خطیبانہ کوشش ہے۔ لیکن اس کو خطابت سمجھ لینا بھی صحیح نہیں کیونکہ خطابت کا مقصود زیادہ وسیع و بلند ہوتا ہے اور اس سے جوش عمل پیدا کیا جاتا ہے، برخلاف اس کے مرثیہ کا تعلق صرف مذہبی رسمی شاعری سے ہے اور اس کا مقصود درس عمل نہیں بلکہ یاس و غم کے جذبات کا اُبھارنا ہے۔

(ج) مرثیہ کا کسی تاریخی واقعہ پر مبنی ہونا تو ضروری ہے، مگر مورخانہ احتیاط سے اسے کوئی واسطہ نہیں ہوتا اور مرثیہ گو اس کو بہت کچھ گھٹا بڑھا کر پیش کرتا ہے۔ مشہور واقعہ ہے کہ میر انیس کے مرثیوں پر بعض علماء نے اعتراض کیا کہ اس میں تاریخی غلطیاں پائی جاتی ہیں۔ میر انیس نے جو جواب دیا وہ بالکل ان کے اور عام نظریۂ مرثیہ نگاری کے موافق تھا۔ وہ جواب یہ تھا کہ تاریخی واقعات کو تاریخی طریقہ پر بیان کرنے سے بالکل رقت نہ ہوگی۔ اس لئے اگر کوئی صاحب مرثیہ تاریخی حیثیت سے دیکھیں گے تو وہ غلطی کریں گے ہر مذہبی رسم کسی نہ کسی تاریخی واقعہ پر مبنی ہوتی ہے مگر عوام میں پہونچ کر اس میں بہت سے توہمات اور غلط باتیں شامل ہو جاتی ہیں اور مرثیہ کی بھی یہی صورت ہے۔ اس میں شک نہیں کہ امام حسینؑ کے کردار میں ہم کو فلسفہ اور اخلاق دونوں کے نہایت بلند نکتے ملتے ہیں، لیکن مرثیہ میں ان کو صرف اس لئے نظر انداز کیا گیا کہ ان کے بیان سے سامعین پر کوئی رقت طاری نہیں ہو سکتی اور مذہبی نقطۂ نظر سے گریہ و زاری ہی اصل چیز ہے۔

(۴)

اس وقت تک ہم نے مرثیہ کی بابت جن حقیقتوں پر روشنی ڈالی ہے اس کا مذہب سے تعلق تو ضرور ظاہر ہو جاتا ہے لیکن اس کی ادبی حیثیت ظاہر نہیں ہوتی۔ حقیقت یہ ہے کہ مرثیہ بنیادی طور پر ادبی چیز ہے بھی نہیں۔ اور اسی لئے یہ مثل مشہور ہو گئی کہ "بگڑا گویا مرثیہ خوان اور بگڑا شاعر مرثیہ گو" اور یقیناً اردو مرثیہ کا بھی یہی رنگ رہتا اگر کچھ اچھے مذاق کے لوگوں نے اس کی طرف توجہ نہ کی ہوتی اور یہ افراد خاندان انیس کے تھے۔ اول تو یہ حضرات یوں بھی ذی علم و سخن فہم تھے دوسرے مذہبی رجحان کے علاوہ ان کو مرثیہ سے اس لئے بھی دلچسپی تھی کہ یہ ان کی معاش کا ذریعہ تھا اور انھوں نے اسکو ایک فن بنا دینے کی پوری پوری کوشش کی۔

جہاں تک ہم کو معلوم ہو سکا ہے پہلے پہلے مرثیہ ترنم کے ساتھ پڑھا جاتا تھا اور عام مجلس پر اس کا اثر بہت کچھ اس ترنم کی وجہ سے ہوتا تھا۔ لیکن جب سوز خوانی کو چھوڑ کر تحت اللفظ پڑھنے کا سلسلہ شروع ہوا تو ضروری ہو گیا کہ مرثیہ میں کچھ ادبی خصوصیات بھی پیدا کی جائیں۔

جہاں تک ہمارا علم ہے میر ضمیر پہلے شخص تھے جنھوں نے مرثیہ میں ادبی عناصر پیدا کئے۔ انھوں نے مرثیہ میں ادبیت پیدا کرنے کے لئے کلاسکل اردو، فارسی اور عربی ادب کو سامنے رکھا اور حسب ذیل خصوصیات پیدا کیں :-

(۱) میر ضمیر نے شاعری کا خاص ادراک مرثیہ میں پیدا کیا اور چونکہ اس ادراک کا رجحان زیادہ تر مبالغہ کی طرف ہے اسلئے مرثیہ میں بھی یہی رنگ غالب رہا۔ چونکہ فارسی شاعری کا تعلق زیادہ تر شہنشاہوں کی مداحی سے تھا اسلئے عام شاعری پر بھی اسکا اثر ہوا یہاں تک کہ غزل میں معشوق کی تعریف بھی غلو کے ساتھ کی گئی اور مثنویوں میں واقعات کی تصویر بھی اس طرح پیش کی گئی کہ واقعیت باقی نہ رہی۔ میر ضمیر نے مرثیہ میں بھی یہی رنگ پیدا کیا۔

(۲) میر ضمیر نے یہ دیکھ کر کہ مرثیہ میں ہر صنف ادب کی کچھ خصوصیات پیدا کرنے کی گنجائش ہے انھوں نے تمام اصناف سخن کو مرثیہ میں کھپا کر مرثیہ کو ایک نئی صنف بنا دی۔

(الف) انھوں نے مثنوی سے تین چیزیں لیں (۱) سراپا (۲) واقعہ نگاری (۳) رزم۔ فارسی اردو مثنویوں میں یہ تینوں چیزیں موجود تھیں۔ پہلا جزو کسی مخصوص فرد کی تصویر ہوتا تھا اور اس میں کسی مخصوص انفرادی و نفسیاتی اثر کا وجود نہیں پایا جاتا تھا۔ چنانچہ میر ضمیر کے یہاں بھی سراپا محض مصوری ہی مصوری ہے، دوسری چیز واقعہ نگاری ہے اس کو سطحی طور پر دیکھنے سے معلوم ہوتا ہے کہ اس میں اور افسانہ یا ڈرامائی سین میں کچھ مناسبت ہے مگر غور سے دیکھنے پر یہ ظاہر ہو جاتا ہے کہ واقعہ نگاری میں نہ تو افسانہ کا قصہ پن ہوتا ہے اور نہ ڈرامائی سین کی خصوصیات

بلکہ یہ بھی ایک قسم کی مصوری ہے اور اس کا تعلق محض بیانیہ شاعری سے ہے۔ میر ضمیر نے واقعہ کی تفصیل میں اس ذہانت سے کام نہیں لیا جو میر انیس کو حاصل تھی

مگر واقعہ نگاری کے ظاہری اصول جو انھوں نے قایم کر دئے اُن سے میر انیس اور مرزا دبیر نہ ہٹ سکے۔ تیسرا جزو انھوں نے خاص طور پر شاہنامہ سے لیا ہے۔ گھوڑے کا ذکر، تلوار کا بیان، جنگ کی طیاری، دو افراد کی جنگ، فوجوں میں ہل چل وغیرہ جو شاہنامہ میں ہیں وہی میر ضمیر کے یہاں بھی ہیں ——— جنگوں کے بیانات بھی اسی طرح ملتے ہیں جیسے شاہنامہ وغیرہ میں مگر ورجل سے لیکر ملٹن تک کے ایپک رزم نگاروں نے جنگ کو رزمیہ کے لئے ضروری نہیں سمجھا۔ لیکن ہمارے یہاں رزمیہ شاعری محض جنگی طریقوں کی تفصیل ہی کا نام ہے۔ میر ضمیر مرثیہ میں رزم لائے مگر نہ وہ نہ آج تک کا کوئی دوسرا مرثیہ نگار صحیح معنے میں اس کو "[illegible]" بنانے میں کامیاب ہوا۔

(ب) غزل کا اثر مرثیہ میں نہیں لایا جا سکتا تھا کیونکہ غزل ایک داخلی صنف تھی مگر پھر بھی میر ضمیر نے تو نہیں لیکن میر انیس اور مرزا دبیر نے تلوار کی تعریف اور گھوڑے کی تعریف میں رنگ تغزل کو بہت کچھ داخل کیا۔ میر انیس کے یہاں حضرت علی اکبر کے سراپا بھی تغزل میں ڈوبے ہوئے نظر آتے ہیں۔

(ج) میر ضمیر نے قصیدہ سے جو چیزیں لیں وہ بہت اہم ہیں :-

(۱) مرثیہ کی ساخت بالکل قصیدے کی سی ہے۔ اس کے حصے بالکل قصیدے کے حصوں سے مشابہ ہیں۔ قصاید کی طرح مرثیہ میں بھی تشبیب۔ گریز۔ مدح اور دعا چار حصے پائے جاتے ہیں۔ تشبیب تو خیر مرثیوں میں ظاہر ہی ہے، لیکن گھوڑے، تلوار وغیرہ کا ذکر بھی اس میں اسی نوعیت سے کیا جاتا ہے جیسا کہ قصیدوں میں ہوتا ہے۔ مرثیوں میں تشبیب کے بعد کسی حضرت کو سامنے لایا جاتا ہے، اس کا سراپا بیان کیا جاتا ہے، ان کی اعزہ سے جدائی دکھائی جاتی ہے۔ پھر وہ گھوڑے پر سوار ہوتے ہیں اور گھوڑے کا بڑا طویل قصیدہ پڑھا جاتا ہے۔ اس کے بعد وہ حضرت میدان جنگ میں تشریف لاتے ہیں اور رجز پڑھتے ہیں۔ اس کے بعد تلوار نیام سے نکلتی ہے اور تلوار پر ایک مستقل قصیدہ ہوتا ہے۔ بعض مرثیوں میں لڑائی کی تصویر بھی پیش کی جاتی ہے، اسکے بعد شہادت کا کچھ بیان ہوتا ہے اور پھر کچھ بند بین اور واویلا کے ہوتے ہیں۔

(۲) مرثیوں میں قصیدہ ہی کا سا تسلسل بھی ہوتا ہے۔ یہ تسلسل اتنا بناوٹی نہیں ہوتا جیسا قصیدے کا مگر اس میں کسی قسم کا منطقی ارتقا یا کوئی ہم آہنگی بھی نہیں ہوتی۔ مضمون شروع کچھ ہوتا ہے اور بدل کر کچھ اور ہو جاتا ہے۔ یوں تو اصولاً ہر مرثیہ میں ایک ہی واقعہ ہونا چاہئے مگر بعض مرثیوں میں واقعات اُلجھ جاتے ہیں، بعض میں ایک واقعہ بیان کرنے کے بعد اس کو کاٹ دیا جاتا ہے۔

(۳) میر ضمیر نے مرثیہ کو ادبی صنف بنانے کے لئے اس کی طرز ادا پر بہت توجہ کی۔ زور کلام۔ رنگینی بیان اور حسن ادا کے جوہر اس میں پیدا کئے اور انکے بعد بھی مرثیہ گویوں نے مرثیے کو ترقی دینے کے لئے یہی راہ اختیار کی۔

(۵)

میر انیس کے اکثر سوانح نگاروں نے بیان کیا ہے کہ جب میر انیس کی ایک غزل کسی مشاعرے میں بڑی کامیاب ہوئی اور اس کی شہرت ان کے والد تک پہونچی تو ان کے والد نے ان سے کہا کہ اس غزل گوئی میں وقت خراب کرنے سے کیا فایدہ

ایسا کام کرو جس سے دین کی خدمت ہو اور عقبےٰ بنے۔ میر انیس نے اس دن سے مرثیہ گوئی کی طرف اپنی توجہ مبذول کر دی اور مرثیے یا اس سے ملتے جلتے اصناف کی تصنیف میں اپنی تمام زندگی صرف کر دی۔ اس واقعہ نے ان کے فن کے بارے میں ایک اہم نتیجہ نکلتا ہے اور وہ یہ کہ میر انیس کے لئے مرثیہ تصنیف کرنا اور اس کا مجلس میں پڑھنا عمل دینی تھا۔ اور ان کے فنی اصول کی تحلیل کرتے وقت ہم کو اس کا دھیان رکھنا ضروری ہے۔ ساتھ ہی ساتھ یہ امر بھی بالکل واضح ہے کہ وہ اعلیٰ درجے کے شعوری فنکار تھے۔ جس ماحول میں ان کی پرورش ہوئی اس کا ہر فرد سخن فہم، سخن شناس اور سخن ور تھا۔ ادبی ذوق، اچھے برے شعر کی پرکھ ان کو ورثہ میں ملی تھی۔ ان کو اپنی قوتوں کا احساس تھا، اپنے کمال کو بھی دیکھ سکتے تھے اور باوجود انکسار اپنی سحر بیانی کا ذکر فخر کرتے تھے۔ ان کو اپنے فن میں کمال پیدا کرنے کا اسقدر شوق تھا کہ اکثر مرثیوں میں اس کے لئے دعائیں مانگی ہیں اور یہ دعائیں قبول بھی ہوئیں۔

میر صاحب نے جا بجا مرثیوں میں اپنی فنکاری کی خصوصیات کی طرف اشارے کئے ہیں اور فن تنقید کے جدید اصول کے مطابق میر انیس کے کلام کا مطالعہ انھیں کے اقوال کی روشنی میں کرنا چاہئے۔

میر انیس نے ذیل کے چار مرثیوں کی تشبیب ہی فنی تبصرہ قرار دی ہے:۔

(۱) اے شمع قلم روشنی طور دکھا دے۔ مراثی انیس جلد اول نمبر ۱۵ صفحہ ۳۱۶-۳۳۴ (مطبوعہ نظامی پریس بدایوں) پہلے تیئیس[۲۳] بند

(۲) نمک خوانِ تکلم ہے فصاحت میری۔ " " " ۱۹ " ۱۴۱-۴۲۹ " " پہلے تیرہ[۱۳] بند

(۳) یارب چمنِ نظم کو گلزار بنا دے۔ " " دوم " ۱ " ۱-۲۷ " " پہلے پچیس[۲۵] بند

(۴) رطب اللساں ہوں مدح شہ خاص و عام میں " " " ۲۴ " ۴۴۷-۴۷۰ " " پہلے چودہ[۱۴] بند

ان چاروں مرثیوں میں میر انیس نے جو کچھ کہا ہے وہ تقریباً ایک ہی سا ہے اور اس کا تجزیہ کرنے کے بعد ہم ذیل کے نتائج پر پہونچتے ہیں:۔

(۱) پہلی بات جو ہم کو ان سے معلوم ہوتی ہے، یہ ہے کہ میر انیس کو صنف مرثیہ کی فطرت اور اس کی اہم ضروریات کا پورا پورا اندازہ تھا۔ مرثیے انھوں نے مجلس ہی کے لئے لکھے اور عام سننے والوں کی ذہنیت اور علمی قابلیت کو سامنے رکھ کر لکھے اور انھوں نے کوئی فلسفۂ اخلاق اس میں پیش کرنے کی کوشش نہیں کی۔

(۲) میر انیس کو اپنے سے قبل کے اساتذہ کی خصوصیات کا خاص احساس ہے۔ اس بات کو وہ ہر جگہ واضح کر دیتے ہیں کہ فنی لحاظ سے وہ ایک خاص طبقہ کے پیرو ہیں اور اس کے فنی کمال پر فخر کرتے ہیں:۔

عمر گزری ہے اسی دشت کی سیاحی میں
پانچویں پشت ہے شبیر کی مداحی میں

انھیں اس کا بھی احساس ہے کہ ان کے اسلاف نے اس فن کو کتنی ترقی دی:۔

اس ثناخواں کے بزرگوں میں ہیں کیا کیا مداح
جد اعلیٰ سا نہ ہوگا کوئی اسلےٰ مداح

باپ مداح کا مداح ہے دادا مداح — عم ذی قدر ثنا خوانوں میں یکتا مداح

جو عنایات الٰہی سے ہوا نیک ہوا

نام بڑھتا گیا جب ایک کے بعد ایک ہوا

اس بند کا آخری مصرعہ خاص طور پر قابل لحاظ ہے جس سے پتہ چلتا ہے کہ وہ اس تدریجی ارتقاء اور شعر سے اپنی فطری مناسبت کو پوری طرح محسوس کرتے تھے :-

طبع ہر ایک ہے موزوں قد زیبا موزوں — صورت سرو ازل سے ہیں سراپا موزوں

نثر بے سجع نہیں نظم ہے سلکے موزوں — کہیں سکتا نہیں آسکتا کجا ناموزوں

تول کے عقل کے میزان میں جو فہمیدہ ہے

بات جو منھ سے نکلتی ہے وہ سنجیدہ ہے

اس سلسلہ میں وہ سب سے زیادہ اہمیت اپنے والد میر خلیق کے کلام کو دیتے ہیں :-

خلق میں مثل خلیق اور تھا خوش گو کوئی کب — نام لے دعوے زباں کوثر و تسنیم سے جب

بلبل گلشن زہرا و علی، عاشق رب — تبع مرثیہ گوئی میں ہوئے جن کے سب

ہو اگر ذہن میں جودت ہے کہ موزونی ہے

اس احاطہ سے جو باہر ہے وہ بیرونی ہے

(۲) ان تمام حصوں میں الفاظ "مدح"، "مداحی"، "مداح"، وغیرہ پر تکرار کے ساتھ زور دیا گیا ہے - اس لحاظ سے مرثیہ بھی قصیدہ کی ایک قسم ٹھہرتا ہے - اس معاملہ پر اوپر ہم کچھ کہہ چکے ہیں اور اپنے باب "مدح شہ فریجاہ" میں تفصیل کے ساتھ ہم بیان کریں گے کہ اس نظریہ نے مرثیہ میں زندگی کے نقوش کو کس طرح ابھارا - یہاں صرف یہ دکھانا منظور رہے کہ عام مرثیہ میں ادبی خصوصیات پیدا کرنے کے لئے مرثیہ گویوں نے اس کو قصیدہ بنانے کی کوشش کی - چنانچہ میر انیس اپنے سخن کو اعلے ترین بنانے کی وجہ بیان کرتے ہیں :-

ہے رتبۂ مدح چمن فاطمہ عالی

آگے چل کر اسی مرثیہ میں وہ از راہ انکسار کہتے ہیں :-

توفیق ثنا خوانی شبیر عطا کر

الغرض میر انیس نے اپنے کو اہلبیت کے مداحوں میں گنا ہے اور اپنی یہ خصوصیت بتاتے ہیں کہ اور شاعروں کی طرح نہ انھوں نے "آپ اپنی ثنا" کہیں کی اور نہ امراکی -

(۴) مدح کے بعد جس چیز پر زیادہ زور دیا گیا ہے وہ اقاشی ہے - میر انیس نے بھی اس کی اہمیت کو تسلیم کیا ہے چنانچہ وہ ایک جگہ کہتے ہیں :-

مانی کو بھی حیرت ہو وہ نقشہ نظر آئے   بہتا ہوا اک نور کا دریا نظر آئے
اللہ کی قدرت کا تماشہ نظر آئے   سب بزم کو حیدر کا سراپا نظر آئے
مہتاب تو کیا ہے رخ خورشید بھی فق ہو
جو بند ہو تصویر تجلی کا ورق ہو

گویا میر صاحب شاعری میں الفاظ سے وہ کام لینا چاہتے تھے جو مصور رنگوں سے لیتا ہے۔ معلوم ہوتا ہے وہ مصوری کے خاص تکنیک یعنی روشنی اور سایہ خطوط اور رنگ کی اہمیت کو بھی سمجھتے تھے اور اسی کو وہ پیش کرنا چاہتے تھے، چنانچہ ایک جگہ لکھتے ہیں :-

وہ مرقع ہو کہ دیکھیں اسے گر اہل شعور   ہر ورق میں کبھی سایہ نظر آئے کہیں نور
غل ہو یہ ہے کشش موقلم طرۂ حور   ایک ایک حرف میں ہو صفت صانع کا ظہور

دوسرے مرثیہ میں اس طرح :-

قلزم فکر سے کھینچوں جو کسی بزم کا رنگ   شمع تصویر پہ گرنے لگیں آ آ کے پتنگ
صاف حیرت زدہ مانی ہو تو بہزاد ہو دنگ   خوں برستا نظر آئے جو دکھاؤں صفت جنگ
رزم ایسی ہو کہ دل سب کے پھڑک جائیں ابھی
بجلیاں تیغوں کی آنکھوں میں چمک جائیں ابھی

اسی طرح مرثیہ "یارب چمن نظم کو گلزار ارم کر" میں اپنے بزم کے مرقعوں کی بابت یہ دعا مانگتے ہیں :-

گر بزم کی جانب ہو توجہ دم تحریر   کھنچ جائے ابھی گلشن فردوس کی تصویر
دیکھے نہ کبھی صحبت انجم فلک پیر   ہو جائے ہوا بزم سلیماں کی بھی توقیر
یوں تخت حسینان معانی اتر آئے
ہر چشم کو پریوں کا اکھاڑا نظر آئے

اور رزم کے بابت یہ کہتے ہیں :-

آؤں طرف رزم ابھی چھوڑ کے جب بزم   خیبر کی خبر لائے مری طبع اولو العزم
قطع سر اعدا کا ارادہ ہو جو بالجزم   دکھلائے یہیں سب کو زباں معرکۂ رزم
جل جائیں عدو آگ بھڑکتی نظر آئے
تلوار پہ تلوار چمکتی نظر آئے

ان تمام مثالوں سے معلوم ہوتا ہے کہ میر صاحب رزم و بزم وغیرہ کی عکس کشی الفاظ سے کرنا چاہتے تھے۔

غرض مرثیہ میں دو موضوع بہت اہم تھے ایک "مرقعہ نگاری" اور دوسرے "مداحی"۔ میر انیس اور مرزا دبیر نے دونوں میں طبع آزمائی کی مگر میر صاحب کی طبیعت قصیدے کے لئے اس قدر موزوں نہ تھی جتنی مرزا صاحب کی۔ اسی لئے "مداحی" کو عروج پر پہونچانے والے مرزا دبیر تھے اور مرقعہ نگاری کو کمال تک لیجانے والے میر انیس۔

(۵) میر انیس کے ان تمام مرثیوں میں سب سے زیادہ زور زبان کی خوبیوں پر ہے اور اس میں شک نہیں کہ وہ زبان کے بادشاہ تھے، لیکن تنہا اپنی فطرت و اہلیت پر بھروسہ نہ کرتے تھے، بلکہ از راہِ عقیدت وہ کسی قوت برتر و اعلیٰ سے بھی اس کا فیضان طلب کرتے تھے۔

ملاحظہ ہوں اُن کے چند بند:-

بھر دے درِ مقصود سے اس درجِ دہاں کو — دریائے معانی سے بڑھا طبع رواں کو
آگاہ کر اندازِ تکلم سے زباں کو — عاشق ہو فصاحت بھی وہ دے حسن بیاں کو
تحسیں کا سموات سے غل تا بہ سمک ہو
ہر گوشش بنے کان ملاحت وہ نمک ہو

تعریف میں چشمے کو سمندر سے ملا دوں — قطرے کو جو دوں آب تو گوہر سے ملا دوں
ذرے کی چمک مہرِ منور سے ملا دوں — خاروں کو نزاکت میں گلِ تر سے ملا دوں
گلدستۂ معنے کو نئے رنگ سے باندھوں
اک پھول کا مضموں ہو تو سو رنگ سے باندھوں

ان اشعار سے معلوم ہوتا ہے کہ میر صاحب حُسنِ ادا کے انتہائی کمال تک پہونچنے کے خواہاں تھے اور ان کو احساس تھا کہ قدرت نے ان کے اندر اس کمال کے حصول کی قوت ودیعت کی ہے۔

چنانچہ فرماتے ہیں:-

ہے لعل و گہر سے یہ دہن کانِ جواہر — ہنگامِ سخن کھلتی ہے دوکانِ جواہر
ہے بند مرصع تو ورق خوانِ جواہر — دیکھے اسے ہاں ہے کوئی خواہانِ جواہر
بینائے رقومات ہنر چاہئے اس کو
سودائے جواہر کا نظر چاہئے اس کو

زبانی خوبیوں کا تعلق زیادہ تر لکھنوی شاعری سے بتایا جاتا ہے اور اس لئے لکھنو والے میر انیس کو لکھنوی شاعر کہتے ہیں، گو خود میر انیس اپنے کو لکھنو والا نہیں کہتے تھے۔ میں سمجھتا ہوں کہ میر انیس کی شاعری کو دہلی یا لکھنو اسکول سے منسوب کرنا غلطی ہے کیونکہ انیس کو زباندانی کی وجہ سے کامیابی نہیں ہوئی، بلکہ زیادہ تر اس لئے کہ وہ شاعر سے زیادہ کچھ اور بھی تھے اور ان سے کمتر درجہ کا فنکار کبھی یہ مرتبہ حاصل نہ کر سکتا تھا خواہ وہ لکھنو کا ہوتا یا دہلی کا

"زیب دیتا ہے اسے جسقدر اچھا نہ کہیے"

مرزا غالب نے یہ مصرع بادشاہ کے ہاتھ میں
چکنی ڈلی دیکھ کر کہا تھا مگر دنیا آجکل اسے

نکٹائی مارکہ

مال استعمال کر کے پڑھتی ہے

ہر قسم کا زردہ، مشکی قوام، دانہ الائچی، تیل، عطر، عرق کیوڑہ و گلاب اور مختلف قسم
کے پان مسالوں کو مشرقی نفاست اور طبی احتیاط کے ساتھ طیار کرنے والا
مشرقی ہندوستان کا قدیم ترین کارخانہ آپ کی فرمائشات کا منتظر ہے۔

فہرست طلب فرمائیے

ٹیلی گرام :- "مشکی قوام ہوڑہ" ٹیلی فون :- "ہوڑہ ۴۵۵"

نکٹائی برانڈ زردہ فیکٹری - ۱۴۱ ہوڑہ روڈ - ہوڑہ

بوڑھے مگر جوان

ان سب کی عمر پچاس کے لگ بھگ ہے۔ انھیں سب بوڑھا کہتے ہیں، مگر حقیقت میں یہ سب جوان ہیں انھوں نے نہ صرف اعتدال کی زندگی گزاری ہے بلکہ ہمدرد کی معجون شباب آور بھی استعمال کی ہے جس کا یہ خاصہ ہے کہ وہ بوڑھوں کو جوان اور جوانوں کو نوجوان بناتی ہے۔ غدود اور اعصاب کی تمام کمزوریوں کو دور کرتی ہے۔ ہاضمہ درست رکھتی ہے۔ بیماریاں خواہ کتنی ہی پوشیدہ ہوں، ڈھونڈھ کر ان کا مداوا کرتی ہے۔ لاکھوں مریضوں نے تن درستی کے لیے اور لاکھوں ہی تندرستوں نے قوت و طاقت کے لیے اس مشہور معجون کو استعمال کیا ہے آپ کے لیے بھی یہ حاضر ہے۔ قیمت فی شیشی ۲۰ خوراک پانچ روپے

ہمدرد کا مشہور زمانہ ماءُ اللحم دو آتشہ قیمت فی بوتل پانچ روپے

رسالہ ہمدرد شباب، ہمدرد نوجوان اور اردو، ہندی اور انگریزی کی فہرست مفت منگائیے

ہمدرد دواخانہ لیبوریٹری دہلی

ہمدرد

نگار بک ایجنسی کی جدید مطبوعات

مکتوبات نیاز (تیسرا حصہ) انشاء لطیف، انتقادات عالیہ، ندرتِ بیان، سلاستِ زبان اور اردو فارسی اشعار کا بہترین ذخیرہ ۲۸ پونڈ کے دبیز اور چکنے کاغذ پر۔ حضرت نیاز کی تصویر کے ساتھ خوشنما جلد میں معہ دو رنگ کے گرد پوش۔ قیمت علاوہ محصول چار روپیہ

مالہ و ماعلیہ ۔ دورِ حاضر کے بعض اکابر شعراء کے کلام کا خوردبینی مطالعہ جس میں حضرت نیاز نے جوش، سیماب، جگر، ماہر اور وحشت وغیرہ کے کلام کو سامنے رکھ کر معنی و بیان اور فنِ عروض کے نقطۂ نظر سے گفتگو کی ہے۔ قیمت علاوہ محصول دو روپیہ

گوہرِ نظیر جمیلی ام۔اے کا ناول جس میں انھوں نے بتایا ہے کہ زن و شو کی عمر کا تفاوت کتنے خراب نتائج پیدا کرتا ہے۔ یہ ناول اپنی زبان، پلاٹ اور جذبات کے لحاظ سے موتیوں میں تولنے کے قابل ہے۔ قیمت ایک روپیہ۔

من و یزداں ۔ جو اپنی انشاء عالیہ اور پرزور خطیبانہ تحریر کے لحاظ سے معجزۂ ادب کی حیثیت رکھتی ہے اور اخلاقی تعلیمات کے لحاظ سے اتنی بلند ہے کہ اسے صحیح معنے میں "انجیلِ انسانیت" کہہ سکتے ہیں۔ حجم ۶۵۲ صفحات۔ کاغذ سفید دبیز، جلد خوشنما، قیمت علاوہ محصول سات روپیہ آٹھ آنے (عہ)

قولِ فیصل ۔ حضرت علی اختر اختر حیدر آبادی کی ایک معرکۃ الآرا نظم جس میں شاعر و شیطان کو ایک دوسرے کا حریف قرار دیکر کائنات کے خیر و شر، مذہب و اخلاق کی ضرورت اور فلسفۂ تکوین کو پیش کرتے ہوئے خدا اور اسکی حقیقت پر نہایت حکیمانہ انداز میں روشنی ڈالی گئی ہے۔ بہترین طباعت و کتابت کے ساتھ ۳۶ پونڈ کے دبیز کاغذ پر معہ رنگین گرد پوش کے شایع ہوئی ہے۔ قیمت دو روپیہ

دی مغل لائن لمیٹڈ

(سب سے پرانی ہندوستانی جہازران کمپنی)

بحرِ احمر اور ماریشس

کی بندرگاہوں کو مسافر اور مال لیجانے والے جہازوں کا بیڑہ بمبئی سے و

عدن، پورٹ سوڈان، جدہ اور مصر

کی بندرگاہوں کے درمیان جہازوں کی آمد و رفت باقاعدگی اور خوش اسلوبی سے ہوتی ہے اور امید ہے کہ ہم حسبِ ضرورت دوسری بندرگاہوں کو بھی اپنے جہاز بھیج سکیں گے

ٹرنر ماریسن اینڈ کمپنی لمیٹڈ

۱۶ - بنک اسٹریٹ بمبئی

"نگار" کا آیندہ سالنامہ

جو

جنوری ۱۹۴۹ء میں شایع ہوگا

فسانہ نمبر ہوگا

اس کی اہمیت کا اندازہ آپ کو ان فنکاروں کے اسمائے گرامی سے ہوسکے گا جن میں سے چند یہ ہیں:۔

بیوہ کی امانت	احمد شجاع بی۔ اے
پھولوں کی پیام رسانی	مظفر علی خاں
فریبِ حسن	سید عابد علی عابد بی۔ اے
سُرخ گلاب	فراق گورکھپوری
فریبِ حسن	میاں عطاء الرحمان بی۔ اے
چندراوتی	سید اکبر علی کاظمی بی۔ اے (کیمبرج)
مصور کا ناتمام شاہکار	ظفر قریشی دہلوی
تلاشِ سکون	محمد ذوالفقار کیفی
ایثار	رئیس احمد جعفری
نیا شوالہ	اختر اورینوی
تخلیقِ شاعر	نسیم رضوانی
افیونی	شوکت تھانوی
ناموسِ خاندان	ڈاکٹر اسد اللہ کاظمی
راکھی	شبلی
ایثار	پروفیسر احتشام حسین رضوی
زبانِ بے زبانی	اختر حسین رائے پوری
گنگو بھتیا	مالک رام ایم۔ اے
چوری	الیاس اسلام پوری
بیوہ	نیر آروی
انتقام	شنکر سروپ بھٹناگر
رضواں سے کہدو	انوار اعجاز قیصر
نانا میاں کی موٹریا	ظفر حسین بی۔ اے
؟	مجتبیٰ حسین
بُت	سید محمود زاہدی ..... وغیرہ وغیرہ

سالنامہ کا حجم تقریباً ۲۰۰ صفحات کا ہوگا اور خریداران نگار کے سالانہ چندہ میں شامل ہوگا ــــ غیر خریداران نگار کو معہ محصول دو روپیہ آٹھ آنے ادا کرنا ہوں گے ــــ ایجنٹوں کے لئے ایک کاپی کی قیمت ایک روپیہ آٹھ آنے۔

ضروری اطلاع

فسانہ نمبر کی روانگی ۱۰ر جنوری ۱۹۴۹ء سے شروع ہوجائے گی اس لئے جو حضرات اس کو ذریعہ رجسٹری طلب کرنا چاہیں وہ چار آنہ کے ٹکٹ بھیجدیں ورنہ اگر پرچہ گم ہوگیا تو پھر دوبارہ اسکی فراہمی دشوار ہوگی۔ جن حضرات کا چندہ دسمبر ۱۹۴۸ء میں ختم ہورہا ہے انکے نام چھ روپیہ آٹھ آنہ میں وی پی بھیجا جائیگا

جلد ۵۴	فہرست مضامین دسمبر ۱۹۴۸ء	شمارہ ۶

ملاحظات ---------- ۲

شبلی ------ خورشید الاسلام ------ ۹

اصلاحِ زبانِ اُردو ---- شوکت سبزواری ------ ۲۲

آتش کی عشقیہ شاعری ---- خلیل الرحمٰن اعظمی ---- ۳۰

ہندی -- ہندوستانی ---- محمد عبدالقیوم حسرت نعمانی ---- ۴۴

مرثیہ نگاری اور میر انیس ---- ڈاکٹر محمد احسن فاروقی ۵۷، ۶۴

مذاہب کی قدامت پرست دنیا میں ہلچل ڈال دینے والا

درسِ انسانیت و اخوتِ عامہ کا پہلا اور آخری صحیفہ

"من و یزداں"

(اڈیٹر نگار کے قلم سے)

جس میں مذاہب کی تاریخ، خدا کے تصور، رسالت کے مفہوم، کتبِ آسمانی کی حقیقت اور عقاید دینی کی اصلیت پر نہایت بلند نشار اور خطیبانہ انداز میں علمی تاریخی اور نفسیاتی نقطۂ نظر سے بحث کی گئی ہے

کاغذ، طباعت و کتابت بہت نفیس، حجم ۶۶۴ صفحات

قیمت مجلد سات روپیہ آٹھ آنے علاوہ محصول - منیجر نگار

"نگار" کے بعض خاص نمبر رعایتی قیمت پر

ماجد ولین نمبر - رومان و افسانہ کی دنیا میں ایک ایسا اضافہ تھا جس کی مثال پیش نہیں کی جا سکتی، اس کی صرف چند کاپیاں باقی رہ گئی ہیں - قیمت ڈیڑھ روپیہ

قرآن نمبر - ڈاکٹر ٹسڈل کے ان تمام اعتراضات کا مجموعہ ہے جو اس نے قرآن پاک پر کئے تھے مع اُن تمام اشارات و استدراکات کے جو اڈیٹر نگار کی طرف سے شایع ہوئے ہیں - قیمت ڈیڑھ روپیہ

پاکستان نمبر - جو نگار کا جوبلی نمبر بھی ہے - اڈیٹر نگار کے علمی و تاریخی مضامین کا ایسا بیش بہا مجموعہ ہے جو ہر اہلِ ذوق کی میز پر ہونا چاہئے - قیمت تین روپیہ -

یہ تینوں خاص نمبر یکجا طلب کرنے پر مع محصول: چار روپیہ میں مل سکتے ہیں۔ منیجر نگار - لکھنؤ

رعایتی اعلان

شہوانیات	مکتوبات سوم	مالہ وما علیہ
چار روپیہ	چار روپیہ	دو روپیہ
گوہر	**مذہب**	**مختاراتِ نیاز**
ایک روپیہ	ایک روپیہ	تین روپیہ آٹھ آنہ

ان کتابوں کی قیمت علاوہ محصول پندرہ روپیہ آٹھ آنہ ہوتی ہے لیکن اگر آپ سب ایک ساتھ طلب فرمائیں گے تو مع محصول صرف بارہ روپیہ میں آجائیں گے

خاص رعایت

من و یزداں - شہوانیات - گوہر - مکتوبات نیاز حصہ سوم مالہ وما علیہ - قول فیصل - جن کی مجموعی قیمت ۱۸ روپیہ ہوتی ہے۔ ایک ساتھ طلب کرنے پر صرف اٹھارہ روپیہ میں مع محصول - منیجر نگار